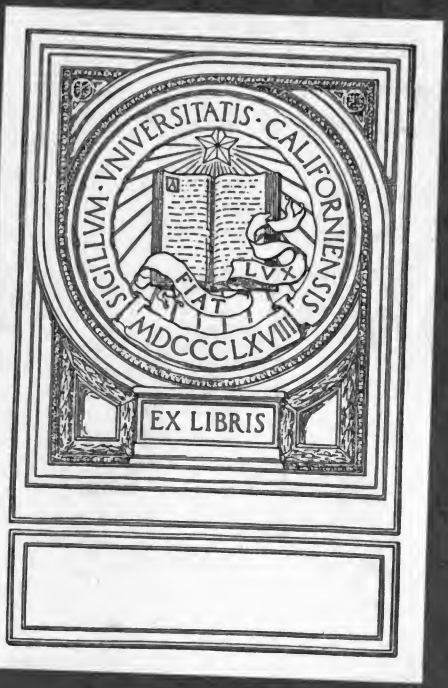
ND
567
K54


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
LVX
FIAT
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

Rudolf Klein: Ein Jahrhundert deutscher Malerei

Digitized by Google

Wilck: Baron Rohrscheidt

Digitized by Google

MODERNE GEISTER

Herausgeber Dr. Hans Landsberg.

Nr. 1.

Ein Jahrhundert Deutscher Malerei

von

Rudolf Klein

1906

Pan-Verlag, Berlin W. 35

Digitized by Google

ND 567
K 54

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
I. Klänge aus dem 18. Jahrhundert	4
II. Die Nazarener	13
III. Frühe Naturalisten	19
IV. Die Romantiker	51
V. Die Maler um 1850	65
VI. Der Münchener Realismus	87
VII. Max Liebermann	101
VIII. Stilisten	106
Literatur	128

Digitized by Google

Wer die Geschichte im Lauf der Entwicklung überblickt, entdeckt bald, daß es immer ein Volk ist, das, seine Eigenheit zur vollen Entfaltung steigernd, in einem Jahrhundert der Zeit die Signatur aufdrückt, als ein Glied in der Kette des Werdens. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, erweist sich die Geschichte der deutschen Malerei und besonders die des letzten Jahrhunderts als keine glückliche. Reich an starken Einzelpersönlichkeiten, hat es dem „Volk der Denker und Dichter" stets an einem einheitlichen Stil gefehlt, der im Querschnitt der Kulturentwicklung, als ein organisches Gebilde festgegliedert stände. Vielleicht, daß beides nicht zu vereinen ist und die Germanen als eine Art Sauerteig der Geschichte — und die Deutschen insbesondere — hierzu schwerer gelangen, wie das Genie als solches ja auch stets als problematisch erscheint. So sehen wir denn auch in dem Zeitraum von 1775—1875, den uns jüngst eine sehr instruktive Ausstellung in der Nationalgalerie vorführte, den Beweis hierzu: vom Ausgang des Rokoko, mit dem Frankreich der Welt des 18. Jahrhunderts siegreich eine Physiognomie zu geben verstand, bis in das letzte Viertel des 19. fehlt es uns nicht an souveränen Persönlichkeiten, die aus Eigenem der Zeit den Ausdruck suchten, ohne daß sie Träger einer Allgemeinströmung wären und somit der Nation zu einem Stilbild verholfen hätten: ein stets erneutes Ansetzen voll eruptiver Kraft, doch kein müheloses Gedeihen, das auch der mittleren Begabung Anmut und Grazie verlieh und als schmückenden Teil des Ganzen erscheinen ließe, ist die deutsche Kunst dieses Abschnittes, der selbst im Werke der Größten die Spur des Ringens allzu deutlich offenbart.

Digitized by Google

I.

Klänge aus dem 18. Jahrhundert.

Wie die gedämpften Takte einer Festmusik tönt's aus dieser Kunst an unser Ohr. Zwar ist es nicht das rauschende Finale selbst, in das die Renaissance in Frankreichs Rokoko ausklang, als einer Maskerade, in der die Begriffe, losgelöst vom Sein, sich am Trapez des Denkens überschlagen und wahre Orgien der sinnlichen Gymnastik feiern: eine Kunst aus dem Wesen der Extreme, eine Kunst, deren Wirkung in der Zuspitzung des denkbar möglichsten Kontrastes ruht: bis das ganze Dasein der gleißenden, schillernden, formgrinsenden, farbenglühenden Gestalt eines jener verkrusteten chinesischen Drachen glich, in der Natur und Kunst einander äffen; um aus dem ungetümen Rachen schließlich die mörderische Revolution zu speien. Diesem Rokoko gleicht die deutsche Kunst des 18. Jahrhunderts nicht. Sie ist wesentlich ernster und für die deutsche Kultur nur als ein Durchgangsstadium zu betrachten. Deutschland war nicht berufen, dieses Kunstkonzert zu arrangieren. Es hatte eben die Erstarkung Preußens erlebt und sah in Geistern wie Friedrich II. und Lessing schon die Bahn der Zukunft vorgezeichnet, so blieb der Geist des eigentlichen Rokoko als leichte Krise auf einige Fürstenhöfe beschränkt, und unter kleinen Revolten häutete sich der Gesamtorganismus in die neue Zeit. Es trägt daher schon jene Kunst bei allem Prunk des reichen Erben, den Ernst eines Verantwortungsgefühls, das ihn zu rechtfertigen gewillt ist.

Digitized by Google

Wie die englischen Maler des 18. Jahrhunderts, scheinen auch diese deutschen eher die Ahnen neuen Werdens, als der Abschluß eines großen Sterbens. Und nur das farbige Gewand ists, das mit dem alten sie verbindet, in ihren stärksten Geistern pocht das neue Denken schon ans Tor.

Dies trifft besonders auf Daniel Chodowiecki zu (1720—1801), doch wir erkennen es weniger an seinen Malereien als an seinen Handzeichnungen, die, mit ein paar Strichen hinskizziert, von niederländischer Gewandtheit sind und zum Besten zählen, das auf diesem Gebiete in Deutschland geleistet wurde. Freilich ist auch er nicht gleichwertig und schwankt zwischen eigener Naturbeobachtung und dem Konventionalismus einer antikisierenden Zeit; dann aber gelingen ihm mit Humor behandelte Gruppenkompositionen, in denen er die Bewegung leicht und mit leisen Sarkasmen erfaßt, vortrefflich. Seinen lebensgroßen Porträtköpfen eignet meist ein schulmäßiger Zug. Im Grunde seines Wesens aber war dieser Künstler einer, der – in seinen Ölmalereien, mit Ausnahme weniger Interieurbilder in der Abhängigkeit Watteaus — als Handzeichner ein Ahne der neuen Zeit heißen muß, und für Deutschland etwa in der Rolle, die in England dem allerdings kräftigeren Hogarth zugewiesen war. Daß er tatsächlich dieser Anreger ist, erkennen wir am Werke seines Nachfolgers Gottfried Schadow (1764—1840), der hier jedoch als Bildhauer weniger berücksichtigt werden kann, dessen Handzeichnungen aber die stärksten Proben auf dem von Chodowiecki eingeschlagenen Wege naturalistischen Denkens sind. Es hat freilich den Anschein, als ob ein theoriegeborner Naturalismus wie der Schadows genau so lebensunfähig sei, wie die antikisierenden Be-

Digitized by Google

ſtrebungen der Carſtens und Genelli — (die nicht, den Renaiſſance-Kulturen gleich, von eigenen Volkstrieben genährt, ein Schemendaſein führten) — und ſomit fragmentariſch auf das Werk eines einzelnen beſchränkt bleiben mußte. In Schadows Handzeichnungen finden ſich die gleichen Elemente wie bei ſeinem Vorgänger Chodowiecki wieder; d. h. wir ſehen Blätter von einer gewiſſen Konvention, die im deutſchen Spießbürgertum jener Tage wurzeln, antikiſierende und ſolche von perſönlicher Naturbeobachtung. In dieſen aber zielt er weit über Chodowiecki hinaus. Erinnern deſſen beſten Blätter dieſer Art an niederländiſche des 17. Jahrhunderts, waren ſie alſo für ihre Zeit nicht unbedingt neu in der Naturauffaſſung, es gibt Schadow einige von ſo lapidarer Kürze und Kraft des Strichs, daß ſie an die des Franzoſen Degas denken laſſen; ich erwähne nur den mit dem Tuſchpinſel in wenigen Strichen und ausgeſpartem Weiß hingeſetzten Kopf aus dem Beſitze der Nationalgalerie. Aus der Verſchiedenartigkeit der Arbeiten dieſes Meiſters erkennt man aber, daß ſein Naturalismus nicht von einer Kulturkonvention getragen wurde, darum ſeiner Zeit teilweiſe vorauseilte, dann aber auch wieder an Einheitlichkeit der Naturanſchauung den Malern des 18. Jahrhunderts, die noch das koloriſtiſche Erbe der Renaiſſance im Blute trugen, nachſteht.

Da iſt an erſter Stelle Anton Graff, 1736 in Winterthur geboren, geſtorben in Dresden 1813. Elegant, wo der Vorwurf es verlangt, doch nie weichlich, der franzöſiſchen Überkultur fern, nach der er nicht ſchielt, iſt er der rechte Repräſentant des deutſchen Rokoko. Seine Porträtſtudie zur Königin Friederike Louiſe iſt ungemein lebendig; das hellblonde Haar, der weiße Teint,

Digitized by Google

die roten, vollen Bäckchen, die saphirblauen Augen, das kleine Näschen, der üppig geschweifte Mund, alle diese Merkmale sind so betont, daß der Kopf dieser sinnlich-heiteren Frau als Zeittypus lebendig wird, während die skizzenhafte Malerei mit dem kaum angedeuteten Haar den Bilde eine Frische leiht, als sei es gestern unter der Hand des Künstlers entstanden. Das Porträt der Herzogin Philippine Charlotte ist malerisch nicht so fein, aber ungemein scharf in der Zeichnung charakterisierend. Es handelt sich hier um eine Dame in vorgerückten Jahren und man beachte, um den Wert dieser Porträtkunst zu ermessen, wie das Trockene, Pergamentartige dieses klugen Kopfes zum Ausdruck kommt. Die Haltung der im Sessel sitzenden Dame ist ihrem wachen Blick angepaßt, und beinahe scheint das scharfe, aber unmalerische Rot des Atlaskleides auch in dieser Richtung Absicht. An koloristischen Gegensätzen ist dieses Bild reicher als die anderen, aber eben darum nicht so gut zusammengebracht, denn der tiefblaue Baldachin, die hellgraue Zimmerferne, die dunkle Pelzgarnitur kontrastieren einigermaßen. Das Bildnis der Erbstatthalterin von Holland von Joh. Friedr. Aug. Tischbein könnte an Auffassungsvermögen als Gegenstück hierzu dienen. Als Malerei wirkt es anfangs kraftlos, in den Fleischpartien verblasen, doch kommt den Stoffen diese Zartheit nicht selten zugute; das rote Seidenband zur Rechten, die gelbe Seide des Fauteuils sind von mattem, aber distinguiertem Klang und scheinen recht zu jener hohen Grazie zu stimmen, mit der die junge, schlanke Herzogin den Finger an die Wange legt, bei leicht geblähtem Nasenflügel, während die Locke auf der Schulter die königliche Würde noch zu heben scheint. Wir möchten noch auf

Digitized by Google

ein anderes Bild von Tischbein weisen, nicht seiner malerischen Qualitäten, wohl aber des pikanten Ausdrucks wegen; es stellt die junge Königin Luise in einer rührenden Kindlichkeit dar: man beachte die Schweifung der ein wenig ausgeschwollenen hellroten Kirschenlippen; die ein wenig geschwollenen Augenlider, die hängen und die Iris abdecken, wie wenn ein Traumschleier das kaum erwachte Sinnenleben noch gebannt hielte: doch eine selten graziöse, geradezu verwirrende Sinnlichkeit geht schon von diesen Rosenknospeköpfchen aus. Und da der Ausdruck auf einem Bilde von Tassaert wiederkehrt, das nur ein wenig später entstanden sein mag, und auch in einer weiblich ausgereiften Form auf einem Bilde von Grassi — man beachte hier besonders den Bügel der Nase — ja selbst sich in dem faden von Kügelgen wiederfindet, so hat er den Schein der Glaubwürdigkeit für sich und wir wundern uns einigermaßen, daß ein so herber Realist wie Schadow den verhältnismäßig leeren Ernst in den Kopf seiner Plastik legte, den Gustav Richter dann durch seine Verwässerung volkstümlich machte. Angesichts jener frühen Porträts können wir es aber verstehen, daß Wilhelm I. das Porträt Richters ablehnte und behauptete, so habe seine Mutter nicht ausgesehen. — (Abbildung.) Auch J. G. Ziesenis, der in Kopenhagen 1716 geboren wurde, 1777 in Hannover starb, ein Schüler der Düsseldorfer Akademie, ist als Kolorist bemerkenswert. Der blaue Sammet des Kleides seiner „Herzogin Augusta" ist vorzüglich gemalt, desgleichen der rot-violette des Fauteuils. Ihr Kopf ist ausdrucksvoll, aber in der Farbe ein wenig hart, die Schattpartien der linken Wange ziegelig im Rot. Als Farbenkomposition aber reicher als die vorigen und voller Tiefe.

Digitized by Google

Johann F. A. Tischbein: Königin Luise

Digitized by Google

UNIV. OF
CALIFORNIA

Digitized by Google

Eignet den Künstlern dieser Zeit im Porträt leicht ein höfischer Zug, was nur zu erklärlich ist, so liegt Graff auch das Bürgerliche. In diesem Sinne ist seine beste Leistung, überhaupt als Malerei wohl sein bestes Porträt, sein Selbstbildnis aus dem Jahre 1806, falls man nicht das eines schreibenden Knaben noch höher bewerten möchte. Da der Kopf der neuen Mode nach ohne Perücke gemalt ist, bot die Form des nackten Schädels dem Künstler eine dankbare Aufgabe. Die Farbe ist in diesem Bilde nicht ohne Schwärzen, aber pastos und weich aufgetragen, die Form wirkungsvoll belichtet und fein modelliert. Mehr durch die Auffassung denn als Malerei interessiert das wenig umfangreiche Bild von Graffs Frau und Tochter; es erinnert in seiner Art an die auf Pergament oder Elfenbein gemalten Miniaturen. In dem Bildnis Zinggs geht Graff bis zu einem Grade dem Luftproblem nach, wie wir an der Belichtung der Bäume, der Wolken und des Kopfes erkennen. Doch kommt ein ähnliches Streben, und wohl stärker, in dem Porträt des Baron Rohrscheidt zum Ausdruck, das den bisher unbekannten, aus Schwerin gebürtigen Johann C. Wilck zum Schöpfer hat. (Abbild.) In lebensgroßer Figur sehen wir auf dem Bilde den etwas koketten Edelmann über den Marktplatz schreiten. Die Häuserpartie in der linken Ecke ist besonders luftig, der Himmel weich. Die Figur ist im Schreiten gut erfaßt. Die Malerei des Kopfes gibt das Runzelige der Haut vorzüglich wieder, wirkt aber doch nicht so frei im Strich wie bei den besten Graffs, dessen bekanntes Chodowiecky-Bildnis übrigens in diesem Sinne durchaus nicht zu seinen besten zählt. Perspektivisch scheint die Figur auf Wilck's Bild übrigens in einem Mißverhältnis zur Umgebung zu stehen; sie

Digitized by Google

wirkt wie ein schreitender Riese. Ein ganz ausgezeichnetes Porträt aber, trotz scheinbarer Härten, ist das eines jungen Grafen Hochberg von Franz Krause d. Ä. Der junge Aristokrat ist in blauem Rock, bei dreiviertel Wendung aus dem Bilde, dargestellt und der Kopf dieses Brustbildes ist als Malerei wie im Ausdruck gleich hervorragend; man beachte wie der Pinsel die Form des Ohrs oder eines Augenlides nachschrieb. Kolbe ist dagegen trocken, und Lampi ein Poseur, der rechte Hofmaler, zwar gewandt und reich, aber lackig in der Farbe. Das üppige Frauenfleisch gelingt ihm am besten. Füger hat eine Neigung zur Lichtkomposition und -konzentration, die seinen Bildern nicht selten einen weichlichen Zug gibt, ihn dann aber auch wieder zart im Strich erscheinen läßt, wie im Bilde seines Sohnes. In seiner Skizze zu Klopstocks Messiade fällt er durch eine für ihn lebhafte Kraft auf, indem der durch die Farbe schimmernde Bleistiftstrich den in grau gehaltenen Figuren ein kräftiges Lineament gibt; das zweite in der Malerei durchgeführte Stück dieser Art ist schon nicht so gut. Im Gegensatz zur etwas bunten Farbenskala dieser beiden letzten Maler steht mit seinem feinen Silberton Martin Ferdinand Quadal mit zwei Porträts, deren flüssiger Strich und Farbenduft ihn als Tonmaler empfehlen. Das Porträt der Caroline von Humboldt, von Gottlieb Schick, fällt durch seinen herben Ausdruck auf und die vornehme, ein wenig antikisierende Haltung des Kopfes, und wie das Kopftuch über die Schulter fällt und das Rot durchs Weiß schimmert. Einen Augenblick denkt man an Ingres, dann ist einem alles klar, wenn man sich erinnert, daß der Künstler bei David studierte. So gehört er, während

Digitized by Google

die übrigen Maler dieser Gruppe die Kultur des Rokoko zeigen, dem Empire an, und mit zwei Porträten, dem Danneckers und seiner ersten Frau, den Einflüssen der Revolution: an Davids sterbenden Marat denkt man angesichts dieser ganz aus dem Rahmen der Zeit springenden Malerei. Des Künstlers umfangreiches Bild „Apollo unter den Hirten" ist im Gegensatz zu diesen Porträts nicht ohne auffallende Härten in seinem klassizistischen Linienwurf, doch auch nicht ohne eine zarte Farbigkeit in den Gewändern.

War Schick ein deutscher Künstler unter entschiedenem Einfluß des französischen Klassizismus, den wir Empire-Stil nennen und der ein Ausläufer des Rokoko ist, so ist Carstens ein Vertreter jenes deutschen Klassizismus, der ein Produkt der eben einsetzenden archäologischen Wissenschaft. Der Empirestil in Frankreich war das Resultat moralischer Reaktion, der deutsche Klassizismus war ein Schulmeistertraum nach seelischer Größe und geistiger Vollendung. Man verkannte den Begriff des Ursprungs der Form. Versuchte in die alte einen neuen Inhalt — vielmehr keinen! — zu gießen, und bedachte nicht, daß die gleiche Größe in immer neuer Form erreicht werden muß und kann: wenn schon an sich's ein Widersinn ist, einer ganzen Generation geistige Größe zu verschreiben; aus dem gärenden Naturalismus, der den Durchschnitt stets regieren wird und muß, und besonders die Jugend, reift in einigen ganz Starken immer wieder der Traum hellenischer Abgeklärtheit. Und Lessing's — wenn auch am falschen Objekt, dem Laokoon — für alle Zeiten in ihrem Grundwesen richtig erkannten Gesetze monumentaler Kunst, stifteten, von Winkelmann auf die bildenden Künste verallgemeinert und von Asmus Carstens (1754—1798),

Digitized by Google

angewandt, das „edle" Unheil. Er und seine Gesinnungsgenossen hielten fortan die Verehrung der Formensprache der Antike für eigene Gedankengröße und bauten so, aus dem alten vorgedachten Material eine neue Scheinwelt: ein Zeichen, daß sie im Grunde Philister waren, die das eigene Leben genau so klein sahen, wie etwa später die Hamburger und Berliner Naturalisten, nur daß ein idealistischer Schulmeistertrieb sie sich darüber hinwegsetzen ließ. Carstens' der griechischen Mythologie entnommenen Kompositionen gleichen daher einer Ansammlung, oder, wo der Vorwurf es bedingte, einer Schiffsladung anatomischer Gipsmodelle mit freigelegtem Muskelnetz, das ohne jede Lebensfunktion gleichmäßig betont ist.

Wie Schadow das naturalistische Erbe Chodowieckis, so führte Bonaventura Genelli (1800—1868) die klassizistischen Ideen Carstens in Deutschland fort. Wir sehen ihn nicht frei von den Unarten seines Vorgängers, doch in ihm ein Temperament ab und zu sich regen — das wir bei Carstens vollends vermißten — das Leben in die antike Starrheit zu bringen wußte und ihm Kompositionen von zwar bizarrem, doch lebenswärmerem Schwung gelingen ließ, indem er nur die Form von ungefähr, nicht mehr den Inhalt – der symbolischen Begriffen entlehnt ist — antikisierte.

Solcher Art war der deutsche Klassizismus im Gegensatz zum tugendstarken, brutushaften der Franzosen. Doch wir möchten dieses Kapitel nicht beschließen, ohne Joh. Heinr. Füßlis (1742—1825), zu gedenken. Von schweizerischer Abkunft, lebte dieser seltsame Maler in England und hatte einen Sohn, Wilhelm, der auch, den Nazarenern nahe, malte. Die Bilder Johann Heinrichs interessieren uns weniger; symbolischen Inhalts wurzelt

Digitized by Google

ihre braune, verklebte Malweise in der holländischen Tradition, die damals in England übernommen wurde. Seine Zeichnungen aber frappieren wie das Stichwort, das zur Antwort zwingt. Technisch von vollendeter Reife — die freilich das Aquarell damals nicht selten bedingte — erinnert ihr absonderlicher Inhalt zum Teil an William Blacke und auch wieder an Fernand Khnopff; nur daß ihnen weit mehr Kraft, ein Ägyptisches, eignet; so hypermodern mutet dieser Astarte-Typus in Glacéhandschuhen an, diese Mischung von Weltdame und Sibylle, die mit graziösem Lächeln uns das ewige Sphinxrätsel aufgibt, auf daß, wie Ödipus, wir blind unserem Schicksal in seinem alle verzehrenden Schoße erliegen. Ein rechter Grenzwächter zweier Zeitalter dieser Joh. Heinrich; auf der Scheide der Jahrhunderte werden aus der kochenden Gärung der Volksseele nicht selten solche Hellseher geboren.

II.

Die Nazarener.

Die Aufklärung vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts, die in ihrer Sturm- und Drangzeit für die Literatur und Wissenschaft so viele Resultate reifte, um aus ihren Kämpfen schließlich den abendsonnbestrahlten Firnengipfel des greisen Goethehauptes aufleuchten zu lassen, mit dem Blick eines, der zwei Zeitalter verbindet: das scheidende voll Dank entläßt, die Zukunft voll Zuversicht begrüßend, hatte für die bildenden Künste, wie wir sahen, nicht diese positiven Erfolge, indem sie keinen Vertreter aufweisen, der, Goethe gleich, im Gewande der Antike das lebenswarme Herz im Busen trug. Sie verallge-

Digitized by Google

meinerten das klaſſiſche Ideal zur Alltagsſprache des Durchſchnitts, während es nur dem Größten unter ihnen gelingen konnte in ihm das Gefüge lebendiger Rhythmen zu bauen. So war in ihren Gelänben die romantiſche Reaktion, die nichts andres iſt als ein Eintreten für die Rechte des Individuums und eine Rückkehr zur Natur, weſentlicher als in der Dichtung, obgleich ſie wiederum nicht ſo direkt wie dieſe das Ziel erreichte. Der einzige, der bei einem längeren Leben dieſes neue Ziel, der romantiſchen Dichtung gleich, zu erreichen vermocht hätte, war der Hamburger Philipp Otto Runge; doch zählt gerade er ſeines konſequenten Denkens wegen ſchon ins nächſte Kapitel. Die nazareniſche Strömung in der Malerei — die enge Fühlung mit bedeutenden Männern wie Friedrich Schlegel und Görres hatte, deren wiſſenſchaftliche Myſtik den Rationalismus zu ergänzen trachtete und aufs Mittelalter zurückging: die Gothik lebte auf, man entdeckte die altkölniſche Malerſchule und begann den Dom auszubauen — nahm ihren antiklaſſiziſtiſchen Weg zur Natur über die italieniſche Malerei des Quattrocento. So geriet die bildende Kunſt in formaler, beſonderes koloriſtiſcher Weiſe aus der alten Abhängigkeit in eine neue, während ihr Inhalt, wenn er auch wiederum ein allgemeiner war, aus ſeinem religiöſen Urſprung die Quellen zum perſönlichen Leben doch nicht vollends zu verſtopfen vermochte und die Künſtler ſo durch den Gedankengang ihres Wollens linear von neuem auf die Natur wies, Umſtände, die ihren Werken, vor allem aber, da ihre Schöpfer, jenen romantiſchen Dichtern gleich, bedeutende Menſchen waren, einen bleibenden Wert ſichern. Am meiſten litt unter der neuen Abhängigkeit wohl die Begabung Cornelius', und zwar, da er nicht

Digitized by Google

wie die Overbeck, Schnorr, Veit und Führich sich an den strengen Linienfluß der vorrafaelischen Kunst hielt, sondern dem Pathos des späteren Rafael nachstrebte. Der eigentlichen romantischen Malerei, die den Umweg über das Quattrocento nicht mehr nahm und die auch schon die Fühlung zu jenen bedeutenden literarischen Geistern von der Art der Schlegel und Görres aufgegeben hatte — der Wald- und Wiesenromantik Eichendorffs nahe — fehlt es im Durchschnitt schon an der inneren Größe der Nazarener, abgesehen von so intimen Naturen wie Steinle und Schwind und von der gewaltigen eines Rethel, während diesen entgegen ein Mann wie Kaulbach die Nachteile des Cornelius, auf die Geschichtsanekdote übertragen, ins Unerträgliche steigerte.

Auf den ersten Blick wirken für uns heute die Nazarener befremdend. Doch nicht lange und man gewöhnt sich an diese Künstler und gewinnt sie lieb. Man hatte sie in der Jahrhundert-Ausstellung nur in kleinen Formaten ausgestellt, ob das immer das Rechte war, ließe sich bezweifeln. Einige wirken freilich auf diese Weise besser. Interessiert doch selbst im kleinen Format Bendemann, der nur in losem Zusammenhang mit dem Gefühl dieser Schule und ihrer Vorzügen steht. Die meisten dieser Künstler waren stärkere Zeichner als Maler. Es ist in dem strengen Linienfluß der Skizze des Cornelius zur „Grablegung" soviel vom asketischen Willen zur feierlichen Größe der Kunst, daß diese Elemente zur unbedingten Anerkennung zwingen. Man fühlt den Ernst einer Zeit und eines Mannes, der die Kunst außerordentlich gewissenhaft nahm und deshalb steht auch seine ganze Schule, obgleich sie nicht direkt vom Leben, vielmehr einer früheren Kunst, der des italienischen Quattrocento ausging, viel höher,

Digitized by Google

und ist noch so viel lebendiger als die verlogene Geschichtsmalerei einer späteren Epoche. In der Kunst des Cornelius sind nicht die Menschen seiner Tage, aber das Menschentum der geistigen Elite seiner Zeit und das hat er mit aller monumentalen Kunst gemein. Und je mehr wir uns in ihn vertiefen, je mehr lieben wir diesen Fanatiker, der mit mönchischem Eifer dem Leben den Hauch des Fleisches nehmen wollte und es in die kristallinischen Rhythmen gedanklicher Abstraktion zu binden suchte, wobei sich ihm die handwerkliche Sicherheit dann und wann freilich verflüchtigte. Auf dem Bilde „Minerva lehrt die Weberei", das wie alle Malversuche des Cornelius durch sein Nichtkönnen auf diesem Gebiete stark einbüßt, beachte man links die den Widder scheerende Figur, deren runzligen Züge seinem herben Stift so lagen, wie die fleischigen der jungen Frauen unter seinem Pinsel fade wurden. An diesem Bilde, das mit Ausnahme der einen Figur schlecht ist, erkennt man deutlich, was der Künstler konnte und was nicht; selbst die knittrigen Falten des dunklen Gewandes gelingen ihm besser, als die hellen und rundgebauschten. Von Julius Schnorr v. Karolsfeld interessiert das Bild „des hl. Petrus"; es ist weniger bunt in der Farbe als die übrigen, scharf in der Linienführung der Köpfe und natürlich in der Gruppierung der Figuren. Dies Bild und auch eine Verkündigung zeigt den Künstler eher in einer Verwandtschaft zur kölnischen oder doch niederdeutschen Schule, denn zur italienischen, deren übel nachempfundenes Kolorit Overbeck so süßlich und seifig erscheinen läßt. Doch so seifig in der Farbe, so lebhaft ist er nicht selten in der Pose und dem Ausdruck der Köpfe. Die scharflinigen Männerköpfe gelingen daher auch ihm besser als die jungen Mädchen. Die eine

Digitized by Google

der beiden Fassungen der „Auferweckung des Lazarus" aber ist wirkungsvoller, weil dunkler, überhaupt malerischer, skizzenhafter in der Farbe. Nicht wenig sympathisch ist der Frankfurter Künstler Pforr. Im „Städel" gibt es ein Bild von ihm, das ihn als Koloristen äußerst delikat zeigt. Das kleine Bild, das wir in der Jahrhundert-Ausstellung sahen, erinnert auch von ferne an die kölnischen Meister, ist aber, wie in größerem Maße freilich das im „Städel" nicht ohne Einzelheiten in der Farbe, die nur das letzte Jahrhundert bringen konnte. Die kleinen allegorischen Figuren sind fein gezeichnet und in ihren matten Aquarelltönen wohltuend in der Farbe und nicht zum wenigsten in den landschaftlichen Partieen.

Ein wenig genannter Maler dieser Schule ist Naeke; trotz der Buntheit seiner Farben hat er entschieden malerische Bedürfnisse und zwar von der romantischen Art, wie wir sie hernach bei Rottmann finden. Als Portraitisten sind die Nazarener fast durchweg gut; es ist dies nur zu erklärlich, denn sie waren sachliche Zeichner, denen die Seele des Menschen galt. Selbst Cornelius erscheint hier gewandter als Maler und wärmer in der Auffassung des Menschen wie die Frau mit dem Papagei zeigt, an erster Stelle aber wäre Veit zu nennen, mit seinem Doppelporträt, das ihn und Overbeck darstellt und in dem die sicher erfaßte Psyche selbst den malerischen Vortrag und das Kolorit zu bestimmen und vorteilhaft zu beeinflussen scheint. Zwei romantische Träumer vom Schlage des Novalis sind diese jungen Leute mit den durchgeistigten Zügen; eine exzeptionelle Leistung, doch nicht immer schuf Veit in dieser Art, manchmal sogar recht weltliche Dinge und es wird hernach im Kapitel der Romantiker von diesen Bildnissen Veits noch die Rede

Digitized by Google

sein. Auch Overbeck behauptet sich im Portrait, wenn er auch nicht an Veit heranreicht. Diesem näher kommt schon E. v. Heuß mit dem Bildnis Overbecks. Der Charakter des Dargestellten ist hier in großen Zügen, ohne jedes Detail erfaßt und rein malerisch wiedergegeben. Das Kolorit, das im Gegensatz zum italienisierenden in den Compositionen der Nazarener hier als selbständig bezeichnet werden muß, schreitet in diesem Sinne schon über das rosige lukrative der Portraitisten des 18. Jahrhunderts hinaus, der Natur energisch sich nähernd. An den Zügen der Dargestellten erkennt man, wie tiefe Menschen diese Künstler waren. Als Portraitisten wären noch Ludwig Schnorr zu nennen mit dem reizend frischen Bildnis des jungen Julius Leth; Ramboux mit den ausdrucksvollen Mönchsköpfen der Gebrüder Eberhard; Rehbenitz und Julius Hübner, der, wie Bendemann freilich, nicht mehr direkt zur Gruppe gehört und dem auch nur selten ein guter Wurf gelang. Zum Schluß noch einer, ein ganz Starker; weit näher als viele der vorgenannten kommt uns durchs Gefühl der Österreicher Führich; gleich stark als Maler wie als Zeichner ist in seinem Bilde „Gang Mariens über das Gebirge" ein Zug, der direkt auf Schwind weist. Ein echt deutscher Gemüts- und Märchenzug. Die Landschaft ist lebendig, der Rhythmus der Figuren ausdrucksvoll in der großzügigen Bewegung, und das ganze koloristisch wohltuend, als Malerei ohne Härte und weit entfernt von der Farben-Süßlichkeit Overbecks und der Schärfe Schnorrs. Den österreichischen Overbeck möchte man Scheffer von Leonhardsdorff nennen, doch ist er nicht so bunt und in der Landschaft natürlicher, während Joh. Enders diese Vorzüge nicht teilt und noch näher zu Overbeck neigt.

Digitized by Google

III.

Frühe Naturaliſten.

Wie der helleuchtende Stern über dem unſcheinbaren Stalle zu Bethlehem, ging über dem dunklen Weg der deutſchen Kunſt am Anfange des Jahrhunderts kurz, aber intenſiv flackernd, der rätſelhafte Genius Philipp Otto Runges auf. Himmliſch und irdiſch zugleich. Ein Künſtler, der die Muſik der Sphären begreift und den Geſang der Geſtirne in Linien bindet, deſſen alles durchdringendes Träumerauge die nächſte Umgebung entſchleiert und der Dinge tiefſte Wirkung faßt. Seine Allegorie der „Morgen“ iſt gemalte Methaphyſik; das erſte und einzige ſelbſtändige chriſtliche Kunſtwerk, das nach dem 17. Jahrhundert entſtand; die einzige, berechtigte, glaubwürdige Allegorie; die Myſtik des Weltalls ſpricht aus dieſem Bilde. Es iſt das einzige Bild, das den Sinn der romantiſchen Philoſophie verkörpert. Im Vordergrunde unten eine ſich in die Tiefe ziehende reich gewäſſerte Landſchaft mit üppiger Vegetation und auf dem fleiſchigen Blattwerk einer Seeroſe der kleine Körper eines Neugeborenen. Links und rechts nahen Engel, deren Händen Roſen entwachſen. In der Mitte eine ſchwebende Frauengeſtalt mit flammendem Haarſchleier; auch ſie wird von roſenſtreuenden Engeln begrüßt. In der über dem Haupte erhobenen Hand trägt ſie eine Lilie, deren Kelch Engel entfliehen, und das Bild iſt ſo komponiert, daß dieſer Mittelpunkt ſich formal durchaus ins Nichts, d. h. in Licht auflöſt. Und wie das Bild als Kompoſition im Ganzen einer mathematiſchen Konſtruktion gleicht, deren Achſengerippe ſich durch nackte Linien andeuten ließe, iſt die Farbe gewiß ſymboliſchen Geſetzen untergeordnet, die der

Digitized by Google

Mystiker nur ahnen, nicht formulieren kann. Waren die Farben der unteren Figuren in einem seltsamen, wie von innerem Feuer glimmenden, dunklen Rot gehalten, das leise flammte wie der Morgenröte erstes Werden, so sind die oberen Partien schon in ganz kühlen Ätherdunst getaucht, wie um das Reich der reifen Geister anzudeuten, die der warmen Schöpferhand entstiegen und sich in seligem Behagen im Glück der Ewigkeiten wiegen, während die höchsten Köpfe im bleichen Licht des letzten Sternes flimmern; die Stimme des Gewissens an die irdische Vergänglichkeit. Die oberen Ecken des Bildes werden durch eine schwarze Knospenranke ornamental abgeschlossen, die wie ein Symbol des Übels neben der Reinheit steht. Dieses innere und Hauptbild umgibt ein gemalter Rahmen, in dem, in der Runge eigenen Art, das pflanzliche Ornament eine reiche Verwendung findet. Unten der glühende Sonnenball mit fliehenden, den Tag verkündenden Engeln, oben ein Evoe aus tausend Kehlen, links und rechts ein Gebilde aus Zwiebelgewächsen und Lilien, denen wiederum Engel entsteigen. Das erstaunlichste und zwingendste an diesem Bilde ist wohl die Zeichnenkunst, denn die Malerei weist teilweise Härten auf und zwar immer dort, wo es sich um dunkle Töne handelt; so hier in den Zwiebelgewächsen, die in der Reproduktion, wo es sich nur um die Linie handelt, von außergewöhnlicher Suggestion sind. Wer zeichnete auch eine Pflanze wie Runge, wer erfaßte derart ihr Wesen, daß es mit geradezu magischer Gewalt wirkt. Diese eminente Zeichnenkunst eint sich nun mit der malerischen überall dort, wo es sich um die Lichtpartien des Bildes handelt, so in der Lilie im Zentrum, mehr noch in den aufplatzenden Lilienknospen. Hier schaute

Digitized by Google

ein phänomenaler Geist mit hellseherischem Blick in die geheimste Werkstatt der Natur und fing einen Hauch jenes phosphoreszierenden Werdens, das im Geiste vor sich geht, das der Geist selbst ist. Logos, das Wort, das Fleisch ward. Die christliche Mystik, der Sinn ihres Wesens nahm in diesem überirdischen Bilde Gestalt an und Runge ist ihr Künder, der erste und einzige christliche Künstler, der Recht auf Selbständigkeit beanspruchen kann — nachdem mit Rembrandt die Darstellung der Körperlichkeit des Heilandes ihren Abschluß fand — indem er den Sinn der christlichen Lehre natursymbolisch darstellt. Ungemein lehrreich ist es, daß dieser Künstler, der im rein geistigen Sinne das Licht so erfaßte, das Licht des Weltalls, d. h. den Geist, der das Licht ist, daß dieser Künstler im Jahre 1806 eine Schrift veröffentlichte, in der er die Lichtmalerei im Sinne des Plein-air fordert, eine Forderung, die wir denn auch, wenigstens teilweise, in der zweiten Hälfte seiner Produktion verwirklicht finden. Denn abgesehen von den phänomenalen Allegorien war Runge ein Wirklichkeitsschilderer und als solcher vornehmlich Porträtist. Doch wir stellen ihn als solchen nicht so hoch wie den Allegoriker, der ein Seher war. Die Versuche zur Lichtmalerei geben den Rungeschen Porträts etwas Unruhiges, ja lassen sie auf den ersten Blick barbarisch erscheinen und weniger ausgereift als die Porträts der vorigen Generationen. Das Licht wirkt fleckig und die farbigen Partien bunt, hart, blechern. Auf dem Bilde, das den Künstler, seine Frau und seinen Bruder darstellt, wirkt die Landschaft wie eine romantische Dekoration und wir vermissen den feinen Pflanzenzeichner, dessen Kunst hier unter dem Pinsel verloren geht; aber die Gruppierung der Figuren ist gut und der Arm der

Digitized by Google

Frau in der Belichtung zart. Das Bild der Eltern des Künstlers ist ein wichtiges Zeitdokument und scharf in der Charakterbildung der Köpfe; malerisch ist der Vordergrund sehr hart, aber der Himmel rechts luftig. Auf dem Bilde der Hülsenbeckschen Kinder ist das Streben nach Lichtmalerei am ersichtlichsten im weißen Kleid des Knaben. Das reifste der Porträts aber scheint das Selbstbildnis, vielleicht schon weil der Künstler im kleinen Rahmen der Aufgabe leichter gerecht wurde. Das Bild „Ruhe auf der Flucht" sagt weniger zu, hier mischt sich die Kunst des Mystikers mit der des Porträtisten und es entsteht ein Zwitter, während die kleine Skizze zu einer anderen Fassung des „Morgen", der Neugeborne im Gras, den Künstler als Landschaftsnaturalisten im weitesten Sinne offenbart —

Vor Runges Handzeichnungen erleben wir aufs neue die magischen Fähigkeiten dieses großen Künstlers, die ihn mit einem einzigen Kontur in der Pflanze das Licht fassen ließen, nicht nur das Licht, das die Dinge von außen bestrahlt, das Licht vielmehr, das aus ihnen hervorleuchtet, durch das sie sind; sie glühen wie vom Feuer des heiligen Geistes im Scheine ihrer eigenen „aura", um in der Sprache der Mystiker zu reden. Und ein Ornamentrahmen aus Lilien, die er von der Wurzel über die Zwiebel bis zur Blüte entwickelt, wirkt in seiner Zeichnung mit der strahlenden Feierlichkeit einer Monstranz am Hochaltar, deren Wein und Brot den Leib Jesu Christi versinnbildlichen. Und das Pistill einer Pflanze schießt auf einem seiner Blätter aus dem Kelch hervor in so belebter Kurve und bebt in so erwartungsvoller Spannung, als krümme sich in neuem Werden sein zartes Glied. So ist dieser Künstler, mag sein Werk

Digitized by Google

auch nur fragmentarisch sein, und die Behauptung manchen deshalb seltsam anmuten, durch diese seltenen Fähigkeiten im Sinne des seelischen Ausdrucksvermögens der größte des Jahrhunderts neben Böcklin; denn er allein erfaßt, wie später dieser, den Geist in der Natur. Und zwar drang der früh verstorbene Runge noch um ein bedeutendes tiefer ein als der große Schweizer, indem er direkt, mit magischer Gewalt, ans innere Sein der Dinge rührte, die Böcklin, und darum freilich wechselreicher, stets in der Gestalt der endlichen Erscheinung widerspiegelt. In diesem transzendenten Abstraktionsvermögen lagen aber zugleich auch Runges Grenzen und die notwendige Einseitigkeit seiner in dem kurzen Leben kaum erst angedeuteten ornamentalen Allegorienkunst, die ihre Verbindung zum Leben allein durch die Pflanze knüpfte: als echtes Kind der neuen Zeit.

Die ungemein interessanten Schriften Runges wurden dem Verfasser dieser Abhandlung leider erst während der Drucklegung bekannt, er hätte sonst mehrfach Bezug auf sie genommen; jedenfalls ersah er aus einer flüchtigen Durchsicht, wie sehr es diesem tiefdenkenden Künstler gelungen war, seine Absichten zum Ausdruck zu bringen, denn er las nichts in ihnen, was er nicht schon in den Zeichnungen gelesen hätte. —

Hamburg hatte um jene Zeit, 1804—1830, einen Künstler, der zwar nicht an den Mystiker Runge reicht, ihm aber als Porträtist ebenbürtig ist, ihn in gewisser Beziehung sogar überragt, da er aus Bescheidung harmonischer wirkt. Es ist Julius Oldach, der schon mit 26 Jahren starb. Seine Porträts sind von mäßigem Umfang, gewöhnlich Brustbilder in halber Lebensgröße. Koloristisch das eigenste ist wohl „der alte Müller".

Digitized by Google

Scharf im Profil sitzt die in einem Buch lesende Halbfigur gegen eine Wand, die unten braune Holzverkleidung, oben grüne Tapete ist. Und gegen dieses stumpfe Grün steht das matte Weiß der Zipfelmütze, der trockene Fleischton des Gesichts wie unten das Grau des dicken filzigen Schlafrockes gegen das Braun der Wand in einer Delikatesse, daß man tatsächlich an eine japanische Malerei denkt; auf einem kleinen Tisch im Vordergrunde links steht ein Zinngefäß, ein Teller und ein Wasserglas. Der Kopf des Alten ist von jener Formencharakteristik, die für Oldach typisch ist, zugleich aber von einer Weichheit der Modellierung, die sich in den übrigen Bildern nicht findet. Dann wäre als Besonderes das Raffinement der Komposition zu betonen; die lineare wie farbige Wirkung der Wand, die die Figur überschneidet, die Linie der Pfeife, die als Diagonale durch das Bild geht, und ihr Gegengewicht, die Hand und das Buch. Auf den übrigen Porträts spricht meist nur der Kopf, der zum Hintergrund in einem ziemlich beziehungslosen Zusammenhang steht; dieses Bild ist ein Organismus, aus dem kein Glied wegzudenken wäre, linear wie koloristisch gleich meisterhaft, ein Bild von hoher Kultur im Sinne nationalen Bürgertums. Es ist deshalb erklärlich, daß man es anzweifelte und für eine dänische Arbeit hielt. Diese malerische Kultur findet sich denn auch tatsächlich in keinem der übrigen Oldachs. Deren Köpfe sind meist fein gezeichnet, aber hart gemalt. Die Feinheit der Zeichnung bekundet sich auch in dem Spitzenwerk des weiblichen Kopfputzes. Das nahezu lebensgroße Porträt des Vaters des Künstlers weist dann doch wieder eine Verwandtschaft mit dem „alten Müller“ auf, nicht in der Anordnung, wohl aber in der Farbe und Fleischbehandlung.

Digitized by Google

Eduard Magnus: Damenbildnis

Digitized by Google

UNIV OF
CALIFORNIA

Digitized by Google

Es hat somit den Anschein, als ob die harten, mehr gezeichneten Porträts Jugendwerke des Künstlers seien, Denn sie sind doch an Zahl die geringeren. Seltsamerweise sind die Hände auf einem dieser frühen am ausdrucksvollsten, auf einem andern scheinen sie zu klein. — Eine Oldach verwandte Natur ist einer der beiden Specter, der Porträtist, 1806—1835. Er ist aber noch weit schärfer in der Zeichnung, das Wort scharf hier im Sinne eines beinahe grausamen Konturenstils. Seine Köpfe wirken wie kolorierte Zeichnungen, so schimmert die Linie im dünnen Kolorit, so wenig erscheint Farbe und Linie in organischem Zusammenhange. Aber als Zeichner ist er fein, sehr fein, und die dünne Flächenwirkung der Farbe auf dem Bilde „die Schwestern" sogar apart, das Kaffeebraun, Kirschrot und Grasgrün. Erwin Specter starb, wie Oldach, früh, noch nicht dreißig, Runge mit 33 Jahren; eine seltsam hoffnungsvolle Generation, die so rasch abtreten mußte. Aber es scheint doch, daß sie sich ausgegeben hatten, denn keiner stirbt zu früh. Ihre Leistungen sind zu gleichwertig. Auffallende Spuren der Entwicklung sind nicht zu konstatieren. Die Eigenart Specters liegt am klarsten im Bilde des Malers H. J. Herterich vor uns. Farbe und Zeichnung scheinen beinahe getrennt, doch ist die Farbenzusammenstellung in ihrer kühlen Noblesse anziehend: der schwarze Rock und das beinahe weiße Gesicht auf dem grauen Grund; es erinnert an die auf Elfenbein gemalten Miniaturen des 18. Jahrhunderts, oder besser noch, man denkt an eine Gemme, geschnitten in einen kalten Stein. Der Kopf wirkt nahezu „präpariert", das Wort im Sinne des Anatomen, der ein Muskelnetz freilegt. Aber Erwin Specter war nicht nur Porträtist. Mit seinem Bilde

Digitized by Google

„die drei Marien am Grabe" wäre er ein feiner Nazarener; die Pose der Figuren ist edel und natürlich, das Kolorit in seinen stumpfen dunklen Tönen erzählt uns von einem, der das Göttliche nicht in alten Bildern, sondern nächstens unterm Sternenhimmel wandelnd sucht. Die Zeichnung der Köpfe, besonders die der Frauen, ist nicht so unerbittlich wie bei den Porträts, am besten aber ist, wie gesagt, die Pose, d. h. die Bewegung der Figuren, und die landschaftliche Anordnung: das Rot und Grün im Gewande der Magdalena belebt den Vordergrund, und die Horizontale ihres Körpers steht gut zu den auffallend betonten Senkrechten des Heilandes.

Ein Künstler, der auf den ersten Blick frappiert, doch auf eine mehrfache Prüfung nicht standhält ist Friedrich Wasmann, dessen eigentümlicher Kunst man wirklich nicht ansieht, daß der Maler ein Schüler des Nazarener Naeke war und in Rom mit Overbeck verkehrte. Er überlebte seine hamburgischen Altersgenossen um ein Bedeutendes und starb, 1805 in Hamburg geboren, 1885 in Meran, wo er den größten Teil seines Lebens verbracht hatte. Der nordische Maler Bernt Grönvold hat sich das Verdienst erworben, den Künstler ausgegraben zu haben. Bedenkt man das hohe Alter, das der Künstler erreichte, und die verschiedenen Mal-Schulen, an denen er sich unbeeinflußt ganz selbständig „vorbeientwickelte", so macht seine kleine Kollektion allerdings einen aparten Eindruck; aber zusammengesetzt, nicht einheitlich, und das, was wir vorhin als „Entwicklung" vermißten, hier ist's zu finden, doch nicht im Sinne einer aufwärts führenden, sie schein ein Hin- und Hertasten, wobei dem Künstler allerdings Auserlesenes gelang, unter den Landschaften nicht zum

Digitized by Google

wenigsten. Wie Oldach und Specter liebt der Künstler im Porträt das kleine Format; die Zeit, die Bürgerstuben bedingten es wohl so. Aber die Zeichnung ist nicht so „präpariert" wie bei Specter, nicht so auf das wesentliche nuanziert, und die malerische Behandlung steht weit hinter Oldach zurück; vornehme Farbenklänge finden sich in Wasmanns Portraits nicht und da, wo die Zeichnung scharf charakterisiert, wirkt sie nicht selten karikaturenhaft, steif, absichtlich; es ist überhaupt etwas vom Experiment in Wasmanns Kunst und es hat seinen Grund darin, daß diese Bilder nicht als der kulturelle Ausdruck eines Bürgertums wirken wie bei Oldach und Specter; der in Italien reisende Künstler scheint schon ein Entwurzelter. Eins seiner Bilder, es ist ein lebensgroßes Frauenporträt, wirkt beinahe, obgleich es aus dem Jahre 1841 stammt, wie wenn heute einer im Biedermeierstil arbeiten wolle; von geradezu ätzender Charakteristik ist die Studie nach einem „Italiener im Profil". Es ist nichts von der „Liebe zum Menschen" in Wasmanns Bildern, die die andern so groß und unwiderstehlich macht. Dieser Wasmann muß ein problematischer Mensch gewesen sein und aus dieser Kühle seines Wesens, das ein kalter Verstand regierte, glückten dann einige sehr feine Gebirgslandschaften, die zum besten der Zeit gehören und gerade aus ihrer Gefühllosigkeit dieser weit voran geeilt scheinen. Wasmann ist schon in erster Linie Maler, nicht Mensch. — Hier wären auch die beiden Rohden, Vater und Sohn zu nennen, deren Kunst aus einer weltmännischen Überlegenheit heraus Vorzüge entwickelt zu haben scheint, die der ihrer Zeitgenossen abgingen, die aber bei längerem Betrachten, der duftlosen Zierpflanze gleich, schwächlich und weich wirkt und sich

Digitized by Google

darum nicht in dauernder Gunst erhält. Martin Rohdens Campagna, in ihrer milchigen Zartheit, ist für die Zeit ja eine überraschende Leistung und um so mehr, da die italienische Natur weniger als die nordische zu solcher Einfachheit verführt.

Unter den hamburgischen Landschafter jener Zeit sind Gensler, Otto Specter, Vollmer liebenswürdige und feine Naturen; auch A. Carl, Schlesinger, Lichtenheld wären zu nennen, lauter Künstler, die mit schlichtem Empfinden und offenem Auge der Landschaft nachgehen und nicht selten malerische Feinheiten entdecken. Die ausgibigeren Begabungen sind dann Ruths und Morgenstern, reich, doch nicht sehr verfeinert in der Anlage. Morgenstern ist in der Zeichnung noch ein wenig kraus, nicht einfach genug in der farbigen Fläche, doch reich in der Anschauung und sicher in der Durchführung des Motivs; seine Farbe hat einen saftigen, aber noch ziemlich auf braun gestimmten Ton; im Waldinnern gelingt ihm die feuchte Kühle. Ruths ist am freiesten dort, wo er die Ebene darstellt, so in dem Bilde „Flußmündung an der Ostsee", auf dem auch die Wolkenbildung des Himmels fein beobachtet ist. — Kauffmann, der ländliche Szenen mit Figuren darstellt, gehört wie die beiden letzten Landschafter schon einer späteren Generation zur Hälfte an; als Zeichner stärker denn als Maler verdirbt das Bunte den malerischen Eindruck des Ganzen in seinem Bilde. Seine Bilder sind zudem breiter gemalt als es von ferne scheint, die Wirkung wird durch eine kleinliche Modellierung geschwächt; auf der großen „Heuernte" geschieht ein bißchen viel.

Es wären noch einige ganz frühe Hamburger zu nennen, ein paar Mitglieder der weit ausgedehnten

Digitized by Google

Künstlerfamilie Tischbein, die teils noch die Signatur des 18. Jahrhunderts tragen, teils sich, so in den Stilleben, in neuer Anschauung bewegen. Unter den Porträten ist das des älteren Johann Jacob Tischbein, eine Dame in Schwarz und Rot bemerkenswert.

Somit wäre das wesentlichste der hamburgischen Kunst charakterisiert.

* * *

Was in Hamburg Runge, ist für Wien Waldmüller (1793—1865), eine Verwandtschaft zeigen diese Künstler freilich nicht. Waldmüller ist Porträtist, Genremaler und Landschafter; als solcher ist er am meisten Neuerer, als Porträtist schließlich doch am feinsten, womit nicht gesagt sein soll, daß er hier immer einwandfrei sei. Doch er erhebt sich in den Porträten am ehesten zur malerischen Freiheit, denn als Landschafter ist er ein unglaublicher Spitzpinseler und häufig hart in der Farbe. Zwar sieht er das Licht, doch nicht im geringsten atmosphärisch, wie es Runge schon tut, er sieht es kalt und klar und die Zweige seiner Bäume zeichnen sich gegen die Luft wie an einem Wintertag; liebt er denn auch den entlaubten Herbst und den Vorfrühling. Allerdings vermag er die Fernsicht eines Gebirges schon sehr zart in Dunst aufzulösen und die Formationen durch diesen ahnen zu lassen, aber im Vordergrunde übersieht er nichts, da ist er unerbittlich. Diese Unerbittlichkeit macht seine Genrebilder nicht immer liebenswert, sie läßt ihn die Farbe hart sehen, wie auf der „Rückkehr von der Kirchweihe", und die Kostüme der Kinder allzu faltenreich und wurmlinig zeichnen; aber die Partie im Schatten links ist auf diesem Bilde wieder sehr bemerkens-

Digitized by Google

wert, die Figuren stehen wirklich in der Luft. Auf seinen Landschaften erweist er sich nicht unbedingt als ein Kolorist, das Grün dominiert und ist nicht selten hart; die Fernsicht ist, wie gesagt, das Farbigste und des Künstlers außergewöhnliche Stärke liegt in der Zeichnung. Diese offenbart sich denn auch am sichersten, wo er das gebirgige oder geklüftete Motiv verläßt und in der Ebene eine Gruppe schön gewachsener Bäume darstellt, deren Lineament er bis in die zarteste Verästelung mit vollendeter Meisterschaft folgt, ohne daß das Ganze kleinlich erschiene. Wir sehen die feinsten Zweige und doch ist das büschelartige der belaubten Krone zum Ausdruck gebracht, und das Auge folgt abwärts wie der wuchtige Stamm in schwerer Senkung im Boden ruht. Es ist dieses Bild — die Praterlandschaft der Nationalgallerie — wohl die charakteristischste von Waldmüllers Landschaften, wenn auch die „Heimkehr" der Hamburger Kunsthalle entschieden malerischer ist und wärmere Farbentöne bringt, das Zeichnerische auffallend durch einen breiten Pinselstrich ersetzt. Sowohl das helle Grün am Wege wie auch das Violett-Grau der Schindeldächer zeigt hier eine Tonwärme, die wir sonst bei Waldmüller vergebens suchen. Jene hartgesehenen Herbst- und Vorfrühlingsbilder sind uns denn auch weniger sympathisch und zeigen den Künstler in einer gewissen Verwandtschaft mit späteren, nun längst veralteten Kleinmalern. Jene Unerbittlichkeit des Sehens aber, von der wir sprechen, läßt ihn im Porträt als einen Meister erscheinen, und vor allen in denen kleinen Formats. Das gelungenste dieser Art ist vielleicht das des Fürsten Rasumoffski. Das Bild ist nicht nur von außergewöhnlicher Schärfe in der Zeichnung, es ist auch wohltuend,

Digitized by Google

wenn freilich ein wenig altmeisterlich im Ton. Das tiefe Grün des Sessels gibt einen guten Klang zur gelben Pergamenthaut des Grafen hageren Züge, während der schwarzbraune Seidenrock noch unter diesen Ton hinabsteigt und die weiße Weste auflichtet. Bemerkenswert sind auch die Hände auf diesem Bilde. Dennoch müssen wir selbst einem Porträt so ausgezeichneter Qualität gegenüber im Lobe noch vorsichtig sein, welche Wortstärke des Beifalls bliebe uns sonst für einen Holbein, dessen monumentale Größe diesem Bilde vollständig fehlt! Andere Porträts nehmen eher durch die Grazie der Auffassung als durch die Vollendung des Vortrags für sich ein. Wieder andere sind in ihrer spröden Schönheit knospenhart und erinnern so an altholländische Kleinkunst. Sieht man dann die Porträte der beiden alten Frauen, das der kranken mit wachsgelbem Teint und der über die Knochen gespannten Haut, und das der gesunden mit dem wulstigen, rosigen Fleisch, man möchte diesen den Vorzug geben und glauben, sie überragten das Porträt des Grafen noch, in dem die formalen Absichten noch nicht restlos im Wesen des Dargestellten aufgehen, zumal der Ton nicht so altmeisterlich ist. Auch ist die malerische Behandlung der Fleischpartien hier von einer Weiche, die für Waldmüller überrascht, wobei er dem brandigen Rot aus dem Wege geht, das in seinen Genrebildern, die vielleicht einer späteren Zeit angehören, nicht selten stört. Aber auch unter den großen Porträten findet sich vorzügliches, so das des Schiffmeisters; man sehe nur wie hier, ganz abgesehen von den übrigen Feinheiten, der Helm und Helmbusch gemalt ist. Überwog bei Waldmüller das Porträt und die Landschaft, war er nur zum kleineren

Digitized by Google

Teil ein Genremaler, so ist Danhauser ausschließlich ein solcher und zwar ein recht sentimentalischer, der uns nur hin und wieder in der Farbe gefällt und durch den Inhalt seiner Bilder eher befremdet, da er zu jenen gehört, die (wie auch Knaus im Teil seiner weniger guten Produktion) unfreiwillig eine Karikatur ihrer Zeit geben, statt ihr wahres Gefühl, mit dem sie posieren. Doch in der Farbe findet er wohl Töne, die für seine Zeit nicht allgemein sind, wenn man bedenkt, daß dieser Künstler schon 1845 starb. Er ist ein so ausgesprochener Maler wie damals wenige; um so peinlicher berührt es, daß er, wohl als einziger in dieser frühen Zeit, schon die unangenehmen Allüren der späteren Genremaler zeigt. In einem ähnlichen Grade Maler ist Peter Fendi; zieht man nun in Betracht, daß dieser frühe Künstler auch schon jene Note der unangenehmen Genremalerei hat, man möchte annehmen, die Wiege dieser Kunst habe in Wien gestanden. War Waldmüller im Genrebild ein gesunder Schilderer des Bauernlebens, so neigen diese Künstler zur Anekdote im Sinne des Wiener Melo-Dramas à la Raimund. In der Farbe ist Fendi frisch und bunt zugleich, ohne eigentliches Naturstudium; man möchte schon an den späteren Favretto denken. Fendi nahe steht Karl Schindler mit seinem „Wachtposten" und F. Treml mit dem Bilde „Die Werber". Wie sehr aber diesen frühen Wienern die Fähigkeit zum seelischen Ausdruck eignet (wir bewunderten ihn in Waldmüllers Porträts), erkennen wir wieder bei F. v. Amerling. Dabei ist auch dieser Künstler ein feiner Koloriſt und zarter Maler. Sein „kranker Jüngling" erinnert in der Morbidezza des Kolorits wie des Ausdrucks direkt an Gabriel Max und sein Bildnis des

Digitized by Google

Malers Schilder zeigt Auge und Mund in verblüffender Lebendigkeit, während das Bild der Braut des Künstlers mit dem vom Strohhut beschatteten Kopf in diesen wohlgelungenen Beleuchtungspartien besonders koloristisch interessiert. Doch wirkt seine Kunst gegen die kernige des Waldmüller weichlich und nicht ganz aus erster Hand, und man wundert sich nicht mehr über die koloristischen Feinheiten, wenn man erfährt, daß der Maler Schüler des Engländers Lawrence war. — Ein bemerkenswertes Bild der Wiener Kunst ist dann noch die Nationalgarde von Neder, die an de Groux denken läßt; nicht zu vergessen das seltene kleine Kunstwerk von Engert, „Wiener Vorstadtgarten". Engert soll als Maler wenig, hauptsächlich als Restaurator tätig gewesen sein. In diesem kleinen Bilde ist die gedrängte Vegetation des lieblichen kleinen Gartens mit einer Meisterschaft behandelt, die an Stephan Lochner mahnt. Von Leopold Fertbauer sehen wir das scharf gezeichnete Porträt einer eleganten jungen Dame, das in der Nähe des frühen Waldmüller erstanden sein könnte, von H. A. Mansfeld und von Anton Schiffer kleine Porträte von Frauen aus dem Volke, die ähnliche Ziele verfolgen, aber hinter ihrem Meister Waldmüller weit zurückbleiben und zu diesem etwa stehen wie unter den Hamburgern Wasmann zu Oldach. Mit Rahl und Marco kommt plötzlich und vorübergehend ein romantischer Zug in die Wiener Kunst. Rahls Bild „Herkules dient der Omphale", wirkt wie eine Vorahnung Mackarts, nur fehlt das Theatralische; es ist weit mehr Natürlichkeit in diesem Künstler, wie seine in der Farbe nüchternen, aber in den Zügen lebendigen Porträte zeigen. Deshalb wundert einen das venezianische Kolorit dieser Nymphen doppelt. Marco benutzte ähnliche

Digitized by Google

mythologische Szenen als Landschaftsstaffage, nicht ohne hin und wieder eine klangvolle Tonschönheit zu erreichen.

Schilderten die bisher genannten Wiener Künstler den Menschen ihrer Tage, sei es im Porträt oder Genrebild oder auch in Verbindung mit der Landschaft, so sind die folgenden, Jakob und Rudolf v. Alt die Chronisten der Stadt, die Chronisten von Alt-Wien und des Stephan-Domes insbesondere. Der Sohn überragte den Vater auf diesem Gebiete um ein beträchtliches, aber bildete der väterliche Erbe durchaus in dessen Sinne weiter. Die Eigenheit und der Wert seiner Bilder ist, daß bei allem liebevollen Eingehen aufs Detail der Eindruck des Ganzen nicht verwischt wird, so daß eine Architekturmalerei entstand wie von der hingebungsvollen Sachlichkeit eines gothischen Goldschmieds. Nennen wir noch die Porträtisten Lieder und Eybl, Straßgschwandtner mit seinem originellen „Kehrichtwagen", Lichtenfels mit seiner zarten Landschaft und wir nähern uns dem Abschluß der Epoche in der Person des sehr namhaften und bedeutungsvollen A. v. Pettenkofen. An den Eingang unseres Kapitels von den Wienern zurückdenkend, liegt ein Vergleich mit Waldmüller nahe und wir müssen sogleich zugeben, daß der Maler, so fein er ist, vielleicht gerade in seiner „Feinheit" jenem als Begabung nachsteht. Denn als Entdecker von Neuland, als Darsteller mannigfaltiger koloristischer Momente und im Nachempfinden wechselvoller Natureindrücke reicht er nicht annähernd an an diesen. Pettenkofen ist gewiß durchaus malerisch im Vortrag, doch es ist schon wieder etwas von der Freude am Malerischen im Sinne eines Atelierrezeptes in ihm, wie wir es hernach in einer ganzen Gruppe in der

Digitized by Google

Regel finden. Pettenkofen geht, was die Farbe betrifft, nicht immer wieder von neuem der Natur zu Leibe; er hat für sich gewiß Eigenes in der Natur entdeckt, doch bezieht sich dies mehr aufs Gegenständliche und ist er bald bestrebt, diese Dinge in einer gewissen „Tonschönheit" wiederzugeben. Im Grunde ist er einer jener Kleinmeister vom Schlage Meissioniers, und hatte wie dieser gute und schlechte Stunden. Aber er ist nicht nur gegen Waldmüller, er ist selbst gegen Rudolf v. Alt der geringere Künstler. Zu den besten seiner Sachen zählen das „Kürbisfeld" und das Porträt Leopold Brunner, Stücke, die noch wenig von seiner Art haben und nicht für jeden als Pettenkofen sogleich erkenntlich sind, wie jene von ihm so bevorzugten „Heuschober" und „Schindeldächer".

Im Grunde gehörte Pettenkofen, wie auch im vorigen Kapitel Ruths und Morgenstern nicht eigentlich zu den frühen Naturalisten, da sie aber auch nicht ausgesprochen einer späteren Gruppe angehören und die natürliche Fortsetzung jener Frühen schienen, fanden sie hier ihre Berücksichtigung.

* * *

Für diese Epoche käme in Berlin Franz Krüger in Betracht, 1797—1857. Anfangs denkt man, angesichts der kleinen Bilder, über diesen Maler so: er ist ein feiner Künstler, aber doch keine sehr ausgibige Begabung, auch nicht annähernd so stark wie Waldmüller; man kann ihn durchaus nicht zu den Entdeckern rechnen, er ist mehr eine Zeitkuriosität; ein liebenswürdiger Philister, der das Leben knapp und sachlich sah, weil ihm der Geist zu anderem fehlte, denn in den Porträten größeren

Digitized by Google

Formates wird er sogleich bedenklich nüchtern. Malerisch am wertvollsten sind eigentlich die beiden Szenen „Vor und nach der Jagd", die eine sehr duftige Behandlung grauer Töne bekunden und Krüger zugleich als einen scharfen Beobachter von Bewegungsmomenten beweisen, denn die Hunde sind in diesem Sinne sehr gut. Das reizvollere dieser kleinen Gruppe von Bildern aber ist zweifelsohne „Kaiser Wilhelm als Prinz"; es zeugt von einer so feinen Beobachtung der Bewegung eines reitenden Edelmanns und ist zugleich ein so köstliches Zeitdokument, daß wir von Krüger nicht leicht etwas darüber zu stellen wüßten, wenn man bedenkt, daß die „Fürstin Liegnitz" koloristisch entschieden nicht so ausgeglichen ist; denn es sind stets die durch Grau gedämpften Farben, die dem Maler gelingen. Er versagt farbig in den im Kontrast scharfen Interieurbildern; ist in diesen auch noch vieles wertvoll — man beachte z. B. die Ecke mit dem grünen Vorhang und die Gegenstände an der Wand — es zeigen die Figuren — der Kontrast von Schwarz und Rot knallt heraus —, doch etwas Philiströses in der malerischen Stoffbehandlung, während sie zeichnerisch allerdings scharf im Typus sind und knapp und straff in der soldatischen Pose. Der echte Preußen-Maler. So denkt man anfangs; dann beginnt das Urteil langsam sich zu wandeln; etwa so: oder sollte es nur die preußische Sprödigkeit sein, die diesen Dingen eine etwas rauhe Schale gibt, so daß es schwer ist, zu dem unter allen Umständen süßen Kern vorzudringen? Denn je länger man diese Krügerschen Bilder betrachtet, je lieber gewinnt man sie, je höher schätzt man sie als reine Kunstwerke; soviel Leben steckt in jedem einzelnen Blatte. Wir erinnern nur an das innige Porträt eines jungen Mädchens mit Blumen in

Digitized by Google

ovalem Rahmen; wie natürlich die Auffassung, wie lebendig der Ausdruck des stupsnäsigen Gesichts, wie lieblich die bescheiden karrierte Bluse. Je größer Krüger jedoch im Format wird — daran müssen wir festhalten — wir meinen, sobald er lebensgroße Figuren darstellt, je weniger vermag sein Pinsel zu folgen, so ausdrucksvoll die Zeichnung noch bleibt. Und das ist es, was diesen frühen Naturalisten ihren Outsider-Charakter gibt und uns in Gedächtnis zurückruft — während unsere Bewunderung uns hinzureißen droht — daß sich doch nicht die stärkste Intelligenz unseres Volkes jener Zeit in ihnen verkörpert, daß diese vielmehr auf unfruchtbarem Wege, in der Karton-Kunst sich abmühte. Aber immerhin, dieser Krüger . . . .

Aber von den Petersburger Bildern denkt man dann so: eine ganz hervorragende Kunst wird hier wach — das stärkste, das in Deutschland auf diesem Gebiete geleistet wurde — sobald das Auge sich hineingesehen hat und die Zeitmängel in Abrechnung bringt. Schon die beiden lebensgroßen Bildnisse der russischen Prinzen sind von diesem Standpunkte aus höchst bemerkenswerte Leistungen. Allen voran aber stehen die figurenreichen Paradebilder. Da ist die russische Garde: der aufgehellte Himmel ist hier überraschend, und wie die Gebäude ins Licht gerückt sind! wie wenige Landschafter des Jahrhunderts vermochten solch einen Himmel zu malen. Und dann die Parade auf dem Opernplatz: wie die zahlreichen Köpfe im Vordergrunde charakterisiert sind und alles im Tonwerte unterschieden und zusammengehalten ist. Der Reichtum der Typen fällt auf, die Mannigfaltigkeit der Bewegung und wie sich alles zum ganzen schließt. Und wie die Gebäude in der gedämpften Atmosphäre gehalten

Digitized by Google

sind: das zarte Grau. Der Künstler bleibt hier im Großen Kleinmaler und ist darum so vollendet auch im koloristischen Vortrag der Figuren, die sonst in großem Maßstabe nüchtern wurden. Man vergleiche diese Volksversammlung mit jener auf der „Piazza d'Erbe" und wird einen Unterschied erleben; überhaupt Krüger mit Menzel! Er war ein Menzel vor Menzel, ja stärker als dieser, bringt man die Mängel der Zeit in Abrechnung.

Wir hätten eigentlich dieses Kapitel mit Krügers Vorgänger Wach beginnen müssen, der gewisse Elemente des Empire-Geistes mit dem Preußentum mischt. Um Krüger herum schuf eine ganze Anzahl kleinerer Künstler, die aber alle erfreuliches auf dem Gebiete des Porträts leisteten. Für das bürgerliche Bildnis war damals eine gesunde und fruchtbare Zeit, die alle heutigen Leistungen auf diesem Gebiet durch Sachlichkeit überragt. Die Maler malten wirkliche Porträte, mit einer Liebe zum Individuum, während das Porträtmalen heute den meisten nur ein Vorwand für irgendwelche malerische Experimente ist. Da ist der bisher gänzlich unbekannte Rausch. Die Landschaft und das Botanische ist auf seinem Bilde in der Beleuchtung eigentümlich für jene Zeit — das grau angehauchte Grün, wie eine Vorahnung Manets wirkt es, trotz aller Spießbürgerlichkeit. Die Figuren freilich, besonders die Köpfe haben etwas recht Seifiges. Georg Brandes versucht mit seinem Kinderbildnis einen ähnlichen Farbennaturalismus der Landschaft, nur bunter, härter. Maximilian Piotrowski aber ist zart abgetönt, beinahe in der Plakatmanier ganz Moderner. Johann Erdmann Hummel zeigt sich im Landschaftlichen als ein Beobachter greller Sonnenbeleuchtung, in dem Serienbild der „Granitschale" als ein geradezu kindlich konsequenter

Digitized by Google

Naturalist. Wie weit aber die Begabung dieser Leute wirklich reichte, läßt sich nach diesen Proben nicht ermessen, vielleicht, daß sie nebenbei höchst Minderwertiges schufen und diese seltsamen Entdeckungen eher auf Zufall denn konsequente Naturanschauung beruhten. Freilich wird ein großer Teil der bürgerlichen Porträts von diesem problematischen Charakter weniger berührt, wie die Arbeiten von Schlesinger, Schulz, von jenem „Unbekannten", von Kuntze, Beckenkamp, Müller, Ahlborn, Carl Begas, Niederée und Louise Henry beweisen.

Der zweite bedeutende Berliner Künstler dieser Zeit und im Sinne eines frühen Naturalismus ist Karl Blechen (1798—1840). Sagten wir von Krüger, er reiche im Grunde als Entdecker nicht an den Wiener Waldmüller heran, so trifft auf Blechen dies nicht zu: er überholt ihn noch. Er überholt Waldmüller in einem gewissen Grade als Landschafter, denn dieser sah das „Licht" hart und kalt; Blechen faßt tatsächlich das atmosphärische im modernen Sinne, in einer Weise, die direkt an Manet denken läßt. Wer sein „Palmenhaus" eine Weile eingehend betrachtet, und so gelernt hat, wie bei Krüger über gewisse Zeitungeschicktheiten hinwegzusehen, wird direkt an Manets gleichnamiges Bild aus der „Nationalgalerie" erinnert, so ist das Licht auf den Gegenständen und im Raume beobachtet, und zwar in der ähnlich faden Bläße des weichlichen Gelb-Grau-Grün. Lassen wir dann den Blick auf „die badenden Mädchen im Wald" schweifen, so frappiert uns geradezu der Sonnenstrahl, der die Entkleidete trifft und man denkt an Manets berühmtes Frühstück im Grase aus dem Jahre 1860. Blechen hat dann auch viel in Italien gemalt, doch man möchte dies beinahe bedauern, weil die südliche Sonne, die südliche

Digitized by Google

Farbenskala mit ihrer weiten Durchsichtigkeit, ihrem Mangel an Halbdunkel und atmosphärischen Dumpfheiten ihn hinderte, dem Licht- und Luftproblem, das so energisch in ihm gärte, konsequent nachzugeben. Seine italienischen Landschaften sind zwar auch in diesem Sinne wertvoll, und unterscheiden sich wesentlich von denen der übrigen Italienmaler; doch es ist erklärlich, daß sie nicht so schlagend wirken wie die norddeutschen Bilder, wurde doch Italien und zwar grundsätzlich von der Schule der Impressionisten gemieden, bis erst ihr Vollender, van Gogh, wieder Lust nach dem Süden verspürte. Nichtsdestoweniger gehören einige der italienischen Landschaften zu Blechens schönsten Stücken. Man beachte auf dem „italienischen Hirten" die Agave und den Hund in Ton und Beleuchtung und wie auf der kleinen Campagnalandschaft die Wolke sich in den Himmel auflöst und die Gestalten der Mönche gegen die graue Mauer stehen. Alle diese Vorzüge hindern nicht, daß wir ihn auf einigen andern Bildern formlos und weichlich finden. Als eine seiner besten Beleuchtungsstudien sei noch Castel Gandolfo erwähnt und von nördlichen Motiven der „Blick auf Gärten und Häuser" und das kleine „Seestück" mit der Regenwolke. Nicht so zwingend ist er für uns in der Wirkung, wenn er sich außergewöhnliche, so nächtliche Beleuchtungsmomente wählt, da scheint die Struktur seiner Farbe leicht unorganisch und hart; man vergleiche hierzu seinen „Meeresstrand bei Neapel". Dieses Gebiet aber, das der außergewöhnlichen Effekte, ist die Domäne des dritten großen Norddeutschen, Caspar David Friedrichs Reich. Doch seien, bevor wir uns ihm zuwenden, noch einige genannt, die Blechen nahe stehen. Auch möchten wir noch auf Blechens große märkische Land-

Digitized by Google

UNIV. OF
CALIFORNIA

Kaspar David Friedrich: Landschaft mit Regenbogen

Digitized by Google

Digitized by Google

schaft hinweisen, das umfangreichste der hier ausgestellten Bilder, auf dem der Himmel zwar hart, die Germanenfiguren aber erstaunlich tonig im Vordergrunde in der Luft stehen, und auch möchten wir betonen, daß das Werk Blechens, wie das so mancher Neuerer, die ihrer Zeit vorauseilten, obgleich er bewußt einem Ziele zustrebte, einen fragmentarischen Charakter trägt, was es sowohl von dem Krügers als auch von dem Friedrichs unterscheidet. Es wäre neben Blechen Franz Catel zu nennen, einer der begabtesten; man ahnt die Sonne Turners und den Duft Corots in seinem „Golf von Pozzuoli". Diesem nahe steht Lütke mit seinem Nemi-See, der Architekturmaler Johann Schultz und mit dekorativen Entwürfen Schinkel, der freilich Friedrich sich schon nähert. Eine ganz hervorragende Begabung aber, in der selbstverständlichen Geschlossenheit einiger Werke Blechen sogar voraus, ist der Architekturmaler Eduard Gärtner, 1801—1877. Er malt den Schloßhof einmal bei grauem Wetter, ein andermal mit einem Sonnenblick durch Gewitterwolken, und wie auf dem ersten Bild der kühle graue Ton auf dem Gemäuer liegt, läßt geradezu an Velasquez denken; und hat später je einer das Sonnenlicht wirkungsvoller dargestellt, als wie es auf dem zweiten Bilde grell und plötzlich aus der dunklen Wolke niederscheint? Dieser Gegensatz von Schatten und Licht kommt auch auf seiner „Schloßwache" klar und bewußt zum Ausdruck. Es ist eine eigentümliche Tatsache, daß die begabtesten Künstler dieser Zeit, Waldmüller, Krüger, Gärtner alle für den russischen Hof arbeiten und Krügers besten Sachen dort im Besitze sind. Gärtner nahe — der übrigens nicht immer so stark ist, wie in den beiden Schloßbildern — steht mit seinem „Zeughaus" Wilhelm Brücke.

Digitized by Google

Und nun zu Friedrich: Blechen war durchaus Maler, ganz Maler-Auge, dem es nur galt, die farbige Erscheinung zum Ausdruck zu bringen; so konnte man ihn bis zu einem gewissen Grade – den Zeitabstand natürlich in Anrechnung gebracht — mit Manet vergleichen. Friedrich dagegen ist zuerst Künstler im allgemeinen Sinne, ein Empfindsamer, dem es gilt, eine Stimmung der Natur restlos durch das Kolorit zum Ausdruck zu bringen; so könnte man ihn mit Monet vergleichen. Die Bilder Blechens geben außerordentliche malerische Reize, aber es ist schwer, auf einer seiner Landschaften die Tagesstunde näher zu bestimmen. Bei Friedrich das direkte Gegenteil. Er liebt die durch die Zeit akzentuierte Stimmung der Landschaft: Morgen, Abend, Mittag, Mondschein, Regenbogen, und es ist nur ein Schritt, und er müßte gleich Monet zum Serienbilde übergehen, ja, man stelle einmal seine verschiedenen Sonnenaufgänge und Sonnenuntergänge nebeneinander und man hat eine Variation auf dasselbe Thema durch alle Stufen von Gelb und Violett. Dabei sind die rein malerischen Reize aber nicht annähernd so fein wie bei Blechen; er muß die „Farbe" um ihrer selbst willen, d. h. als Tonwert nicht annähernd so geliebt haben wie dieser, sie ist ihm ein Mittel, eine Empfindung auszudrücken, und gerade, wenn man diesen Unterschied der malerischen Delikatesse gegeneinander hält, wird uns der Vergleich klar, der jenen neben Manet, diesen neben Monet stellte. Blechen ist ein Maler, er hat Ton, Friedrich ein Koloriſt; die Farbe ist bei ihm des materiellen Charakters noch nicht entkleidet. Sie ist ihm ein Mittel zum physikalischen Experiment, denn ein solches ist ihm die Landschaftsstimmung — ganz wie in Monets Serien — so konsequent führt er sie durch. Dabei ist

Digitized by Google

es klar, daß auch ihm die größte Tonskala zur Verfügung stehen muß, aber sie erreicht noch nicht die letzte malerische Feinheit, weil sie ihm zuviel Mittel ist, womit nicht gesagt sein soll, daß sich nicht beides am Ende vereinigen ließe. Jedenfalls ist Friedrich in seinem Reich ein Herrscher, und es erstaunt, wie er alle Mittel in Rechenschaft zieht, wie er z. B. die Stimmung dem Motiv anpaßt. Es läßt sich nicht leicht eine glücklichere Wahl denken, als die Wirkung des Regenbogens (Abbildung) an einem leicht hügeligen, abschüssigen Terrain zu entwickeln, um die verschiedenen Lichtstärken, die das zerteilte Gewölk bedingt, inszenieren zu können; oder er breitet über die an sich schon violetten Schollen eines Sturzackers einen dunklen Sonnenuntergang in Violett und Orange gemischt, während er die zerklüfteten Wogen der Gebirgskämme in zarten Abenddunst hüllt, daß sie dem Meere gleichen. Oder er läßt den im Nebel schwimmenden Mond den Betrachter aus dem Dickicht des Waldes sehen, in dem es zu dampfen scheint. So zieht er alle Register und ist ein Vollendeter seiner Art, fern jeder Einseitigkeit, der alle späteren deutschen Landschafter so leicht verfielen, fern jenem schnöden Virtuosentum, das die Natur schändet. Das er hin und wieder in sentimentale Regungen fällt und auf einem Bergesgipfel einen Kruzifixus errichtet, auf den ein Schmachtender weist, sind Ausnahmen in seiner Produktion und nicht deren Grundzug. — Es gibt eine Reihe Künstler, die Friedrich nahestehen; wie er sind sie Norddeutsche, aber nicht Berliner. So in erster Linie der Interieurmaler Kersting, (1783—1847), der auf diesem Gebiete ganz Außerordentliches an Tonfeinheiten leistet, doch weniger im Sinne Blechens, dessen Art eben die der neuen Zeit ist, eher

Digitized by Google

schon in dem der alten Holländer. Und jenes Interieur mit Selbstbildnis läßt in seiner köstlichen Skala von opalisierendem Grau in der Tat an Vermeer denken. Der Künstler erzielt diese feinsten Nuancen einer einzigen Farbe durch zarte Lasuren; aber das Grau scheint seine Lieblingsfarbe, und es ist unfaßlich, wie er ihm, einem geschliffenem Steine gleich, Klarheit und Tiefe gibt, und wie er bei diesem Grad der Vollendung wieder jede Spur der Mache zu verwischen weiß, als seien die Farben der Gegenstände in so einem kleinen Bilde natürlich gewachsen in ihrer kühlen, von innen heraus leise schimmernden Pracht. Kügelgen malte ähnliche Dinge wie Kersting, doch gegen diesen bunt in der Farbe. Unter den Landschaftern wären Fearnley und Dahl zu erwähnen als Maler vom Geiste Friedrichs, nur daß sie teilweise auf Kosten der Stimmung tonig arbeiten. Fearnley z. B. hat oft geradezu Freude am Pinselstrich. Dahl liebt breite Wolkenstudien à la Constable, die er freilich, denkt man an seine späteren ausgeführten Bilder, in einer glücklichen Stunde geschaffen haben muß, wie es damaligen Künstlern so häufig ging: die Studien der Jugend waren frisch, die breite Produktion der reifen Jahre konventionell. Wie weit Fearnleys ganze Kunst von der Art der flotten Skizze ist, läßt sich daher auch nicht feststellen. Aber diese Skizzen sind frisch. Er malt in breiten Strichen ein prasselndes Holzfeuer; das qualmt wie ein Lokomotivenschlot; man bedenke das Jahr 1830, oder eine tuchüberspannte Veranda am Meer im Mondschein: sehr fein! oder ein Schiffsverdeck, über das der Wind pfeift und die Schlote schwarze Rauchwolken wälzen. Oder er malt Turner vor der Staffelei, auf der eins seiner berühmten Sonnenbilder steht, beinahe als Karrikatur mit einem

Digitized by Google

Pinſelquaſt in der Hand: er kannte alſo Turner und das erklärt vieles.

Es könnten noch Heinrich Müller, Leipold und Gurlitt genannt werden. — Ein Rückblick auf die Produktion dieſer Gruppe, gerade dieſer Landſchafter, erfüllt uns mit beunruhigenden und unklaren Empfindungen; haben wir ſie richtig eingeſchätzt oder zu Ungunſten anderer überſchätzt, ſollten ſie zum Teil zu früh Geborene ſein und Opfer des Mangels einer maleriſchen Tradition, hätte ihre Begabung ausgereicht, uns unter anderen Umſtänden eine Malerſchule wie die von Fontainebleau zu ſchenken, oder iſt der fragmentariſche Charakter ihrer Leiſtungen tief im Weſen ihres Innern gegründet, daß ſich unter keinen Umſtänden anders entwickeln konnte und ſie gewiſſermaßen aus der Not eine Tugend machen ließ, wer vermöchte ſolches zu beantworten bei dem Mangel an gleichmäßiger Entwicklung, der die deutſche Kunſt kennzeichnet.

* * *

Der älteſte, in der Produktion reichhaltige, Künſtler dieſer frühen Münchener Gruppe iſt wohl Edlinger. Der hat die maleriſche Kultur des 18. Jahrhunderts noch in ſich, zwar durchaus nicht das helle, auf Zinnober und Blau geſtimmte Kolorit des Rokoko; er iſt ſchmutzig in der Farbe, wie der Naturalismus der Revolution es teilweiſe bedingte, aber ſeine Figuren ſind von einer Grazie, die von ferne an Greuze gemahnt, ſind kokett und im Typus zierlich, dann erinnert auch der ein wenig wattige Pinſelſtrich an dieſen; aber die Erſcheinung iſt durchaus maleriſch geſehen und durch die Dunkelheit des Kolorits an jenes Erbteil Hollands erinnernd, das im

Digitized by Google

Rokoko und der englischen Kunst der gleichen Zeit — man denke an Hogarth — aufging.

Wir sagten, dieser Künstler sei der älteste der Epoche, an Jahren um ein weniges älter ist freilich noch Ferdinand von Kobell, der überhaupt nicht ins 19. reichte und kurz vor Toresschluß, 1779, starb. Seine kleinen, wenig bedeutenden Landschaften sind von der holländischen Kunst beeinflußt. Den breitesten Raum aber in der Kunst dieser Zeit nimmt sein Sohn Wilhelm von Kobell ein. Man möchte ihn den Münchener Krüger nennen. Freilich ist er in mancher Beziehung eine nicht so starke und vielseitige Begabung, weder als Zeichner noch als Maler, und das Porträt, das bei Krüger so entscheidend ist, meidet er fast ganz. Und doch scheint er in einzelnen Stücken feiner als Krüger, kultivierter vielleicht und daher diesem überlegen. Er ist als Maler von Kriegsszenen sehr wertvoll und nicht nur als ein Naturalist der Anschauung, wie besonders im farbigen Moment und was die atmosphärische Beleuchtung und Lichtbehandlung betrifft; auf diesem Gebiete ist er seiner Zeit weit voraus und reifer als Krüger. Hierzu beobachte man seine Belagerung von Kosel; eine frühe Winter-Morgenstimmung, das Tal liegt in grauem Dunst, das Licht streicht über die Reitergruppe, die von der Anhöhe zur Festung hinüberschaut und gibt der Farbigkeit der Uniformen eine diskrete aber intensive Lebendigkeit, in der die Feinheit der Silbertöne vom Zinnober grell absticht. Bei Krügers großen Paraden sagt man sich: trotz allem sind diese Bilder farbig fein; bei Kobell denkt man: dies Bild ist eo ipso und in erster Linie eine malerische Leistung von eben so großer Wirkung wie Einfachheit. Die sachliche Auffassung seiner Kriegsbilder, was Gruppen- und

Digitized by Google

Terraingliederung betrifft, erklärt das Treffen bei „Bar sur Aube", auf dem wir aus der Vogelperspektive einen Wald marschierender Bajonette erschauen. Aber von Kobell ist ein vielseitiger Künstler und so sehen wir ihn in einigen Tierbildern, in denen er die Staffage in größerem Maßstabe vorführt, als einen überaus gelehrigen Schüler Paul Potters, der das Fell einer Kuh überraschend in seiner Struktur malt. Kobell ist in diesen Bildern nicht nur Maler, der auf Tonwerte geht, wie er ein solcher in den Kriegsbildern war, hier ist er ein empfindender Mensch und darum stehen diese Tierbilder im Grunde als Kunstwerke höher als seine eben erwähnten Leistungen, und höher als so vieles andere. Denn es ist nicht nur das Auge, das den Maler macht, der ganze Mensch muß mitempfinden und wie auf dem Bilde „Die Furt" eine Kuh im Ausdruck des Kopfes und des ganzen Körperbaus erfaßt und in ein paar unfehlbaren Strichen wiedergegeben ist, steht in der deutschen Kunst einzig da. Als Koloriſt ist der Maler in diesen Bildern ja nicht in dem Grade Neuerer wie in seinen übrigen Leistungen, er ist hier abhängig von der holländischen Tradition, aber er ist wunderschön; man beachte auf der „Furt" den lichten und dunklen Durchblick in den Bäumen, das Ultramarin-Blau in der Mütze des Kindes, die halbbeschattete dunkle Kuh. Aber welch ein Neuerer er in der Anschauung sein konnte, sehen wir dann wieder in seinem „Ersten Pferderennen": die weite belichtete Rasenebene, die meisterhafte Behandlung der fast als Silhouette gegebenen Volksmenge im Vordergrund, die stehenden Pferde rechts, das sind Dinge, die, im Jahre 1810 gemalt, an die Leistungen der neuesten Franzosen erinnern.

Digitized by Google

Wie um Krüger in Berlin, scharten sich um Kobell in München eine Gruppe kleinerer; man sieht also wieder, daß auch auf diesem Gebiet die Großen nicht vereinzelt schufen: Klotz, Quaglio und Neher sind es hier, die, wenn auch im engen Rahmen einer bescheidenen Begabung, so doch für die Zeit recht bemerkbar sich der Freilichtmalerei bedienen. Ihre Architektur, die sie als Gegenstand bevorzugen, ist klar zur einen Hälfte in Licht, zur andern in Schatten gehalten; nur daß wir sie so unerbittlich gleichmäßig das Lineare betonen sehen, stört unser Auge, ein Sehen, das auch der Farbe eine so unpersönliche Neutralität gibt. Dies trifft Quaglio, Klotz weniger, dessen Fernsicht auf die Türme der „Frauenkirche" schon zart in silbrigem Ton gehalten ist. Freilich sahen wir auch tonig, bessere Bilder von Quaglio als jene, die die Jahrhundertausstellung zeigte. Karl Kuntz ist als Tiermaler etwa von der Qualität dieser. In seinen kleinen Bildern sind die Kühe nicht selten zu schwer geraten, der Stier schon besser; doch da der Künstler mehr zeichnet als malt, wirkt das Licht auf den knorrigen Bäumen nicht gerade belebend. Diese Nachteile verschwinden in einem größeren Bilde mit sehr zartem luftigem Himmel, ein wenig flockigen gelben Bäumen und guten Kühen; man muß auch bei diesem Bilde das Entstehungsjahr 1801 in Betracht ziehen. Von Kuntz existiert dann noch ein liebenswürdiges Selbstporträt kleinen Formates; in ganzer Figur sitzt der Maler vor der Staffelei, in natürlicher Haltung, ein ausdrucksvoller Dichterkopf, der an die Zeit Schillers gemahnt. Wagenbauer ist für seine Generation gleichfalls frisch in der Farbe, doch kleinlich in der Zeichnung und daher seine Tiere, gegen Kobell gehalten, ohne Ausdruck. Den Land-

Digitized by Google

schafter Dorner trifft ähnliches. Die in der Zeit vorgerückten Adam und Bürkel büßen seltsamerweise schon an Feinheiten ein — jedenfalls reicht keiner an Kobell — wenn auch die originelle Naturbeobachtung in Bürkels Gewitter mit den im Regenschwall taumelnden Tauben vollauf anerkannt werden soll, so ist im allgemeinen doch viel Kleinmalerei in seinen Sachen, der die Frische der Anschauung fehlt, die mit Kobell so kühn einsetzt. Direkt an Kobell erinnert noch der, in der Farbe lichte, in der Zeichnung steife Monten Diedrich, dann kämen von Porträtisten L. Wolf und Baron de Steuben in Betracht, auch könnte hier der schweizerische Landschafter Biedermann genannt werden, da wir ihn sonst übergehen müßten.

* * *

Es wären hier als Nachtrag der frühen Münchener einige Künstler näher zu berücksichtigen, die in Frankfurt und Stuttgart aus ähnlichem Geist schufen; Issel, Lucas, von Heß, v. Schnizer, Senff, Pflug. v. Schnizer bemüht sich im Schlachtenbild einer ähnlichen Realistik der Darstellung wie Kobell, aber ist sehr eckig in der Zeichnung und vermag ins Ganze keine tonige Einheit zu bringen. Zwar fallen auch auf seine Gruppen Lichtstrahlen aus dem Gewölk, doch sind die Farben hart und bunt und besonders das Weiß und Blau, das lackiert und blechern wirkt. Es ist eine Reihe gut gezeichneter ausdrucksvoller Porträtköpfe auf dem Bilde und wie der Künstler in diesem Sinne zur charakterisierenden Zeichnung neigt, zeigt auch ein Kinderbildnis. — Senff malte Stilleben, die zwar durchaus unpersönlich und temperamentlos in der Farbe sind, für jene Zeit aber

Digitized by Google

der Natur überraschend nahe kommen; vielleicht, daß seine Farbe gerade so fade im Materiellen wirkt, weil er sachlich, nicht durch eine malerische Brille zu sehen sich bemühte. — Ein ganz sonderbarer Mensch ist Pflug; sieht man das Vielerlei auf seiner kleinen Tafel „Wochenstube", man denkt der blassen Aquarelltöne wegen an eine Porzellanmalerei — wie zarte Lila und Gelb sind darin — und wieder glaubt man einen Illustrator moralischer Geschichten zu sehen: ein J. P. Hebel der Malerei ist dieser Pflug; so viel Witz und liebenswürdiger Humor ist in diesen fein gezeichneten, nicht selten köstlich ironisierten Typen. Auf einem größeren Bilde, Porträt seiner Mutter, das in vielem nicht so reizvoll ist, geht auch er den Sonnenstrahlen nach. Es ist eine echt schwäbische Kunst und wir werden hernach ihrer Art noch einmal bei Theodor Schütz begegnen. Auch Kirners 1832 gemaltes Bild „Ein Schweizersoldat" ist schön im Ton und v. Schnizer direkt überlegen; man beachte das junge Mädchen mit dem Strohhut und viele anderen der zahlreichen Köpfe des kleinen Bildes. Kirner nahe steht, an Kraft voraus, Josef Petzl. Inhaltlich neigt seine „Wirtshausszene" zum Grotesken, man glaubt eine Oberländer-Karikatur auf irgend einen Vorgang aus Shakespeare zu sehen, und in der Beleuchtung ist das Bild außergewöhnlich: die drastische Bauerngestalt im Mittelpunkt ist in die grellste Sonne gerückt; im Jahre 1832! — Von den Landschaftern ist Issel ein reizvoller Zeichner, der ins Innere des Waldes dringt und auch den Charakter gebirgiger Gegenden in kleinem Format schlicht und treffend wiedergibt, während Lucas schon Tonwerte gelingen, in einer zart in violett verschwindenden Fernsicht und im grünen

Digitized by Google

Strauchwerk des Vordergrundes auf der gleichen „Odenwaldlandschaft". Köster, mit seinem Blick auf „Lausanne", läßt ein wenig an C. D. Friedrich denken, Schillbach mit seiner „Rheinlandschaft" steht Blechen nahe; das 1838 gemalte Bild hat Qualitäten in dieser Richtung und sein „Wetterhorn" ist bemerkenswert durch die Klarheit der Gebirgsfarben. Ein Landschafter im Sinne Gurlitts ist Radl und ein Porträtist vom Stamme Oldachs Peter von Heß, und schließlich meldet sich noch der liebenswürdige Schilderer ländlicher Szenen, Johann Adam Klein, der verdient, nicht vergessen zu werden.

IV.

Die Romantiker.

Gegen die vielen intimen Landschafter der ersten Dezennien des Jahrhunderts wirkt der Romantiker Koch nüchtern und trocken. Statt sich schlichter Naturbeobachtung hinzugeben, die durch die Farbe die leisesten Reize offenbart, muß die Natur bei ihm etwas vorstellen; es müssen außergewöhnliche Szenerien sein mit mythologischen, biblischen oder geschichtlichen Vorgängen, deren lederne Wiedergabe ihn dann gegenständlich begnügt, statt in die Geheimnisse der Beleuchtung einzudringen, die ihnen erst Leben verleihen würde. Nicht die Darstellung solcher Stoffe an sich ist es daher, die unkünstlerisch wäre, vielmehr macht sie erst der Umstand dazu, daß Künstler dieser Art leicht das Wesentlichste des Naturstudiums vernachlässigen, vielleicht aus der mangelnden Kraft beides zu bewältigen oder aber in dem irrigen Glauben, mit dem einen, der oberflächlichen Wiedergabe des

Digitized by Google

Gegenständlichen, Genüge getan zu haben. Ein belebender Hauch fehlt den Bildern Kochs daher fast durchweg, sie sind von einem Ende zum andern in einem willkürlichen Kolorit vorgetragen, das von ungefähr, summarisch der gewählten Szene entspricht, ihr aber kein Leben einzuhauchen vermag; sie sind, recht und schlecht, Theaterkulissen. Wie weit die Kunst zweier Zeitgenossen auseinander liegen konnte, illustriert wohl nichts deutlicher als der Vergleich zwischen Kochs „Regenbogen" und dem taufrischen von C. D. Friedrich. Wer vermöchte zu glauben, es sei in der Kochschen Landschaft ein Regen niedergegangen, der das farbige Naturwunder bedingte, es wäre unmöglich, während sich für die von Friedrich die chemische Formel der atmosphärischen Beschaffenheit feststellen ließe. Doch wir würden auf diese Naturwahrheit noch verzichten, wären die Landschaften, und besonders in ihrer figürlichen Staffage, zeichnerisch vollendet und dabei im Kolorit malerisch auf den dunklen Ton der alten Holländer gehalten; den verhinderte der italienische Aufenthalt Kochs schon. Doch wir finden ihn in einigen kleinen Landschaften, in denen die Staffage, ohne Pathos, Nebensache ist; eines dieser Bilder, „Wasserfall bei Tivoli", aus dem Museum zu Darmstadt, zeigt ein für Koch bemerkenswert frisches Grün, während er im „Kloster S. Francesco" wärmer als sonst in den braunen Tönen ist. Diese erhalten auf einer weiteren der kleinen Landschaften „Berner Oberland" sogar einen pikanten Kontrast durch die hellen Gletscher im Hintergrund. Es sind also die kleineren, möglichst staffagelosen Landschaften seine besten. Sympathisch wirkt er ferner, wie fast alle Künstler dieser Zeit, im Porträt. Zwar ist Koch gegen vorher behandelte Porträtisten kein ausgesprochener Charakteristiker, doch

Digitized by Google

sinnig in der Auffassung; es läßt sich auch aus seinen auf den Menschen der Zeit schließen. Ein Künstler, der dem besseren Teil der landschaftlichen Produktion Kochs nahe steht, ist Olivier; auch er hat Ideallandschaften geschaffen, nie aber so lederne wie Koch, dessen Bilder höchstens im architektonischen Aufbau interessieren, den er der italienischen Gebirgsstruktur treffend absah. Gut aber, direkt fein wirkt Olivier da, wo er sich der Natur hingibt, so in seinem „Kapuzinerkloster". Hier ist an Stelle des Kochschen Pathos wirkliches Gefühl getreten — symbolisiert durch den gedankenvollen Klosterbruder, der den antiken Helden ersetzt — und es ist zugleich eine feine Beobachtung des Lichts in diesem abenddunklen Bilde; man beachte die wechselvolle Beleuchtung der Gebäude und die malerische Zartheit der Hecke im Vordergrunde. Auf einer Gebirgslandschaft sind die grünen Partien von ähnlichem Tonwert.

Auch Fohr steht diesem besseren Teile Kochs nahe, ist aber noch nicht so malerisch wie Olivier; die Bäume gelingen ihm nach dieser Richtung besser als das Gebirge. Und der an sich nüchterne, aber unpathetische sachliche Reinhart käme in Betracht. Auch der Schweizer Ludwig Vogel. Eine Sonderstellung nimmt Preller ein; ungenießbar für uns in großen Entwürfen, wollen wir die Skizzen zur Odyssee nicht ablehnen; er hat hier einen, wenn auch weichlichen, so doch akzeptablen Stil der heroischen Landschaft gefunden. Es fällt die Sicherheit der kompositorischen Gliederung auf, und die Natürlichkeit der edlen Pose. Dabei ist das Kolorit, zwar der Willkür entnommen, nicht ohne Geschmack und Leben in wechselvoller Skala zum Träger der Darstellung gemacht und trotz aller Weichlichkeit nicht ohne Reiz. —

Digitized by Google

Die Bilder Rottmanns fallen gegen Koch schon durch eine wohltuende Einfachheit des Motivs auf. Seinen romantischen Bedürfnissen sucht er Befriedigung in italienischen Schönheiten, aber die Wahl ist meist schlicht und verrät die Schwärmernatur des Malers in einer exzeptionellen Beleuchtung, deren Farbenkontraste uns heute nicht selten materiell erscheinen; doch es gibt Bilder, in denen der Künstler selbst diesem Fehler nicht verfällt und seine zarte Kunst uns ihn als einen zeigt, der der Natur mit der Empfindung nahte und für seine Zeit ein Wegweiser zur intimen Landschaft scheint. So ist in seinen Bildern nicht selten eine wohltuende Ruhe, die er durch eine klug gewählte warme Schattenpartie im Vordergrunde erzielt. Man ersieht hieraus, daß der Künstler malerisch, nicht literarisch denkt, nur daß er ab und an mit den malerischen Mitteln „komponiert", um eine Wirkung stärker zu gestalten. Sehr frisch in der Belichtung ist seine „Aussicht auf den Monte Pellegrino", mit ihren Übergängen aus dem Schatten rechts in die lichter werdenden Partien der linken Fernsicht, in der die Einzelheiten wirklich luftumflossen scheinen. An diesen Unterschieden zwischen warmen und kühlen Schattenpartien und der Durchführung einer einmal gewählten Tagesbeleuchtung erkennt man deutlich das eingehende Naturstudium Rottmanns im Gegensatz zu seinen romantischen Zeitgenossen. In seinem Bilde „Bergsee" erreicht er eine Einfachheit des malerischen Vortrags, eine Diskretion der Tonwerte, die sich unserer Anschauung energisch nähert, und zwar nur, weil er hier das atmosphäreloſe Italien verläßt, das seinen Farben den materiellen Charakter lieh. Sollten wir hier nicht auch des topographischen Landschafters Eduard Hildebrandt

Digitized by Google

gedenken, in dessen Bilde sich ein Hauch französischer Farbenromantik verirrte! Ein Künstler, der, nur weicher in der Zeichnung, Rottmann nahesteht, ist Dillis. Dreber schließt sich an, doch in seinen frühen Sachen durch das Bedürfnis allegorischer Staffage und das willkürliche, weichliche Kolorit Preller näher als dem naturbeobachtenden Rottmann. Als Dreber dann beginnt realistischer zu werden, sagt er uns nicht mehr zu. Er wird sogleich manieriert, man ahnt schon spätere münchnerische Unsitten; es ist trotz dem angestrebten Realismus ein Arbeiten auf „Stimmung", das sich nicht an die Natur hält. Lugo ist dem frühen Dreber verwandt. Henneberg ist einer der Atelierromantiker, die ihr Unverständnis der Natur gegenüber am bunten Sammt und Seide ritterlicher Zeiten zu entschädigen suchten; es sei ihnen verziehen, der Korns Farbenlust wegen, das sie in die damalige Nüchternheit streuten. In einigen Skizzen ist er übrigens frischer, doch muß es abermals betont werden, daß es eine Ungerechtigkeit anderen gegenüber wäre, solche Skizzen zu hoch anzuschlagen. — Lessing genießen wir heute nur mit Vorbehalt. Ein ins nordische übersetzter Rottmann ist Lessings „Rheinlandschaft", die wir in der Jahrhundertausstellung sahen. Sie zeigt Lessing von seiner besten Seite und darum steht sie Rottmann nahe, dem Lessing sonst an Naturbeobachtung nicht gleich kommt, an Kraft aber überlegen ist. Hier ist Lessing nicht nüchtern und trocken wie in seinen Eifellandschaften, deren Romantik wohl nur in der ritterlichen Staffage beruhte; auf diesem Bilde ist ein ungemein gut studierter Himmel und eine sichere Tonwirkung.

Ob Schirmer, den man heute Lessing allgemein vor-

Digitized by Google

zieht, in der Naturbeobachtung über Rottmann hinausgeht, ist schwer zu sagen, an Kraft der Darstellung und Reichtum der Anschauung ist er ihm jedenfalls weit überlegen. Die nordische Landschaft schützte ihn vor Rottmanns Buntheit, der fast ausschließlich Italien malte, läßt ihn nicht selten aber auch in Braun befangen, farblos erscheinen. Sein Springbrunnen aus der „Villa Borghese" mit den halbbesonnten Statuen in der Runde zeigt ihn jedenfalls als einen schärferen Beobachter und die Behandlung des spritzenden Wassers als einen Maler von größerer Ausdrucksfähigkeit. Es ist dieses ein Bild, dem die früheren Böcklins nahe stehen und es überragt die Leistungen seiner deutschen Zeitgenossen um ein Beträchtliches an malerischem Vortrag, in dessen schmelzender Art gerade die Verwandtschaft mit Böcklin liegt. Gegen eine solche Kunst wirkt Rottmann dünn und besonders wenn man Schirmers kraftvolle Campagna-Landschaft mit ihrem bewegten Himmel sich neben ähnlichen Leistungen Rottmanns denkt. In manchen von Schirmers Bildern findet sich auch eine zarte Skala grauer Töne. August Weber, ein Schüler Schirmers, hat dessen ungefähre Eigenheit vergröbert und so den Anlaß zu einer Schule gegeben, die zum Teil in Düsseldorf blühte und ohne feinere Beobachtung „deutschen Baumschlag" malte. Auch der Münchener August Zimmermann gehört hierher. Weber aber überragte mit einigen Bildern diese Leute merklich. Es ist in seiner kleinen „Waldpartie" ein Gefühlston angeschlagen, der nach der echt Düsseldorfschen Mondschein-Romantik neigt, und den wir bei Schirmer, der stark malerischen Begabung, nur selten finden. Eine bemerkenswerte Stellung unter diesen Düsseldorfern nahm

Digitized by Google

Hasenclever ein. Die Romantik der Düsseldorfer bestand damals im Grunde in der Unbekümmertheit des Spießbürgers, der „fern in der Türkei, die Völker aufeinanderschlagen" ließ. Diese Beschränktheit des Ideenkreises hielt jene Maler von unnützem Pathos frei und gab der Enge ihres Horizontes nicht selten einen Gehalt. Das ist bei Hasenclever der Fall, dessen Art sich eine gewisse Ironie beimischt, ein Humor, der ihn über der Situation hält. Die Einfachheit der Lebensanschauung machte ihn zu einem Künstler, der in seinen Bildern das Gegenständliche aufs knappste faßt, und die Schärfe der Beobachtung zu einem Charakteristiker, der trotz der Ironie nicht übertreibt. Sein „Jobs im Examen" ist somit eine Figur von natürlicher Drolligkeit, und auf dem „Lesekabinett" finden sich Köpfe von großer Lebenswahrheit. Dabei ist in diesem Bilde die Wiedergabe des Lampenlichts nicht ohne malerischen Wert, auch ist die Gruppierung und Haltung der Figuren meisterhaft. Man denkt an frühe englische und dänische Genrebilder, an Wilkie und Marstrand. Daß ein derartiger Künstler im Porträt Gutes leisten mußte, ist einleuchtend, und sein Bildnis des Ludwig Ocxé beweist es. Peter Schwingen gehört in seine Nähe und der Porträtist Engel von der Rabenau. Schrödter aber zeigt uns mit seinem „Don Quichote" den Weg zur üblen Genremalerei, in der Nebensächlichkeiten in aufdringlicher Geschwätzigkeit das Wort führen. Carl Sohn ist der Porträtist dieser Schule; sein Porträt eines Malers vor der Staffelei bedarf als Decorum unbedingt des Rapiers und Fechthandschuhs. Für damalige Verhältnisse ist das Bild nicht schlecht gemalt, jedenfalls weit besser als des Künstlers „Leonoren". In Carl Müller, dem diese „Leonoren-Kunst" verwandt ist, lebte ein Funke

Digitized by Google

der Nazarener auf; eine seifigere, mark- und seelenlosere Kunst läßt sich nicht denken. Hier hat nicht die geistige Reinheit männlicher Entsagung — wie bei Cornelius — das Wesen des Überirdischen zu fassen versucht, hier ist der Himmelstraum einer alten Jungfer zur Verkörperung gelangt, die täglich vor einem Porzellan-Madönnchen ihren Rosenkranz betet.

Mit Ludwig Richter nähern wir uns einer anderen Phase der Romantik; es beginnt das Herz für Wald und Feld zu schlagen. Gingen die übrigen Romantiker unter den Landschaftern mehr aus dem Sinnlichen den außergewöhnlichen Stimmungen nach, so fühlt Richter im geringsten das Religiöse, ein wahrhaft evangelischer Zug mischt sich seiner Naturempfindung bei. Mehr Zeichner als Maler, steht er als solcher hinter den zuletzt in diesem Kapitel genannten zurück, doch entschädigt uns dafür ein Empfindungsleben, das ungehindert freilich nur in seinen Zeichnungen durchbricht. Wir kommen auch hier schon zum Genuß: es ist ein warm empfundener Ausdruck in den zeichnerischen Teilen von Richters Civitella. Die jungen Mädchen, die in edler Pose — aber durchaus nicht unangenehm posierend — den Berg hinansteigen, sind zwar keine Italienerinnen, aber lebendige Menschen und wir lieben sie um ihres Menschlichen willen. Auf seinem „Tal bei Amalfi" sind die Figuren weniger sympathisch, schlechter in der Farbe und ausdrucksloser; aber wie an dem Baume rechts die abgesplissene Rinde behandelt ist, wirkt wie eine Vorahnung Schwinds. Seine Zeichnungen aber sind vom Geiste der einfachen und doch so seltenen Kunst des Volksliedes und erquicken das Herz wie den Wanderer auf staubiger Landstraße der Trunk aus der frischen Waldquelle.

Digitized by Google

Näherten sich unter den romantischen Landschaftern einige, und vor allen Schirmer, der Natur bedeutend durch sachliche Anschauung, so nehmen ein paar der Figurmalern den gleichen Weg auf den Bahnen des Gefühls. Sie sind Vermittler zwischen der ein Vorbild nachahmenden Kunst der Nazarener und einem natürlichen Empfinden, das sich ans Objekt hält; es ist die gesunde Romantik, die in der Natur die Idee sucht — nicht von einer abstrakten ausgeht — und sie von hier aus zu gestalten und das Geschaute zu beleben weiß. Am Schlusse des Kapitels über die Nazarener wies ich auf einen solchen Künstler hin und nannte ihn eine Vorahnung Schwinds, es war der Wiener Führich; auf gleichem Boden steht unter den Westdeutschen der Frankfurter Steinle, freilich auch ein geborener Wiener, aber dauernd in der Stadt am Main tätig. Wir lernten ihn in der Jahrhundert-Ausstellung — abgesehen von einigen aquarellierten Märchenkompositionen — leider nur als Porträtisten kennen, während seine kompositorischen Entwürfe in ihrer natürlichen Größe ihn so vorteilhaft von seinen nazarenischen Vorgängern unterscheiden und ihn als Lehrer des großen Rethel erklären. Neben diesen zeichnerischen Qualitäten, die als Träger reiner Empfindung ihn uns wertvoll machen, finden sich bei Steinle auch koloristische Neigungen, die für seine Zeit überraschend sind, die wir heute aber eher der üblen Romantik zurechnen möchten, obgleich oder gerade weil die Farbe in diesen Bildern eine gewisse Verwandtschaft mit der der englischen Präraphaëliten aufweist. Das „Städel-Museum" in Frankfurt besitzt ein größeres Bild dieser Richtung, ein ähnliches, süßlichen Kolorits ist die „Madonna mit Kind", während die „Madonna auf den

Digitized by Google

Trümmern Roms" in der Schwäche und Wesenlosigkeit der Farbe leider nach Karl Müller neigt. Doch entschädigt dafür der liebliche Ausdruck der Köpfe, die Feinheit der Zeichnung und die natürliche Anmut der Bewegung; eine ganz moderne Gefühlskultur. Als Porträtist ist Steinle stark als Zeichner, aber hölzern durch eine unzureichende Farbe, die hier mangelhafter als sonst scheint; in seinen Tempera-Entwürfen fällt dieses infolge des trockenen, glanzlosen Materials nicht auf, man ersieht hieraus, wie wenig damals selbst die Starken aus einem Guß zu arbeiten verstanden, weil die künstliche Tradition fehlte. Im Porträt steht Steinle koloristisch selbst hinter Veit zurück, dessen jugendliches Selbstbildnis freilich von keinem dieser Richtung in der Farbe erreicht wird, nicht einmal von ihm selbst, wie sein Porträt der Freifrau von Bernus, das ein würdiges Pendant zu Steinles „du Fay" ist, in seiner weltlichen Eleganz und nüchternen Malerei dartut. Des Berliners Draeger „Lautenspielerin" in ihrem teils venetianisierenden, teils präraphaëlitischen Stil, verdiente auch hier der Erwähnung und auch das Selbstporträt der Anna Maria Ellenrieder.

Und nun zu Schwind, des Märchens wunderreichem Prinzen. Schlug Richter in seinen Zeichnungen einen religiösen Ton an, dessenthalben er uns wertvoll ist, so ists bei Schwind das Herz. Nie wieder hat im letzten Jahrhundert ein Künstler — Böcklin natürlich ausgenommen — derart aus der Tiefe des Herzens geschaffen, dessen produktive Wärme die eigentliche Genialität ist, über alle Genialität des Verstandes hinaus, — seine Werke veralten und sind an die Zeit gebunden, — weil sie die innigsten Beziehungen des Lebens

Digitized by Google

knüpft, die unvergänglich die Menschen regieren. Und dabei ist Schwind ein Wiener und in seinen Werken eine Musik, die süßer ist als Nachtigallenschlag und fliederschwere Maiennächte; mag auch die Farbe seiner größeren Werke auf den ersten Blick befremden, wir sind bald darüber hinweg und mitten im rauschenden Jubel des Lebens, dessen unsichtbare Sirenen uns locken und deren unwiderstehlicher Gesang verjüngt, wie des Walther von der Vogelweide Minnelieder sehnsuchtskranke Mädchenherzen. In diesem Sinne eines Troubadours ist er der deutscheste der Deutschen, und der schönste Zug unseres Volkes, das wirkliche Gemüt wird in ihm wach und jauchzt und jubiliert, wie eine Nachtigall im Busch am am Wegrain, die ihr Lied schmettert in die mondbeglänzte Zaubernacht, als riefe eine Stimme aus dem Innersten des Daseins, der jeder lauschen muß und ginge's ihm ans Leben . . .

Was den Vorwurf mangelnder Farbenkraft angeht, so scheint die Felswand auf dem „Kaiser Max" ja allzu poliert, Sträucher und Erdreich auf dem „Kaiser Rudolf" uns allzu säuberlich und rosig, doch geht die Farbe als Gesamtton gobelinartig gut zusammen und dahinter wirkt das Leben, denn bei Schwind ist eben alles möglich, auch daß die Bäume goldene Blätter tragen.

Aber welche Fülle eingehender Naturbeobachtung im „Aschenbrödel", in dem die Bewegung die Empfindung natürlich gliedert! Die Szenen in den kleinen, nur flüchtig skizzierten Nebenfeldern sind von entzückender Grazie, während in einigen größeren Vorgängen, der Nachtszene z. B. sich die Linie zu bedeutungsvollem Schwunge steigert und wieder in anderen die Malerei nicht zu unterschätzen ist. In der Komposition ist im Aufbau ein

Digitized by Google

der musikalischen Steigerung verwandter Zug, und Laune, Humor und Ernst kennen bei der Typisierung der Gestalten keine Grenzen der Erfindungsgabe. Doch neben diesem Märchen-Schwind sehen wir einen Dichter des Alltags, der nicht selten unheimlich modern malte — seine „Tochter Anna" — freilich nur in der Skizze und der den Charme der Frau in der Bewegung erfaßte wie kein Zweiter; gäbe es reizvolleres als den Tanzrhythmus auf dem Bilde „Gesellschaftsspiel"? und wie flott und geschmackvoll in der Farbe skizziert und wie graziös suchen seine Töchter auf der „Landkarte", wie kernig sitzt ihr praller Körper in der bauschigen Krinoline und wie gut stimmen in diesem Bilde die Töne zusammen. Und dann die tastend-schüchtern malende „Herzogin von Orleans" und der „Abschied im Morgengrauen". Der Fülle schöner Einzelheiten ist kein Ende, mit denen dieser Meister spielend uns beschenkte und in Glück und Schwermut scheiden wir und stehen, wie nach der schönsten Stunde unseres Lebens, banger Ahnung voll, sie möcht nicht wiederkehren und dieserart die letzte sein . . .

Ist Schwind im Gefühl die stärkste Note der damaligen Zeit, verdichtet sich in seinem Werke die Summe all dessen, was im Streben andrer vage irrlichtelierte — oft gar, man denke an Rambergs „Froschkönig", in verwandten Tönen — so verlegte sein Zeitgenosse Rethel den Schwerpunkt ins Geistige; dessen bedeutendstes Werk ist der Höhepunkt formalen Strebens und dieserart die kraftvollste genialste Tat der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Rethels Werk sitzt in Aachen auf den Wänden des Kaisersaals, das hervorragendste Werk deutscher Linienkunst nach Dürer, eine Schöpfung von eherner Wucht und wahrhaft monumentaler Größe. Mit 24 Jahren

Digitized by Google

begann der Künstler diese Arbeit, zehn Jahre später verfiel er in Wahnsinn, sein unvollendetes Werk einem Unzulänglichen überlassend. Was sonst an Mobilien von seiner Hand existiert aus dem kurzen Zeitraum, der zu schaffen diesem Genius vergönnt war, reicht nicht ans Aachener Werk, abgesehen von wenigen Totentanzblättern („Pest" und „Glöckner"). Von den kleineren Bildern vermittelt einigermaßen eine Vorstellung in der düsteren Wucht der starren Linie der „Mönch am Sarge", die Skizzen sind noch leer und stehen den Nazarenern zu nahe, Studien sind kraftvoll in der Anlage, der großzügige Entwurf der „Justitia" leider durch Kehrens Übermalung bis zur Unkenntlichkeit entstellt. —

In seiner herben Kraft scheint Rethel eher die Fortsetzung gewisser Züge der Kunst Gottfried Schadows als der seines Lehrers Steinle. Dadurch aber, daß auch er gewisse Stilelemente übernahm, die die Nazarener dem Quattrocento entliehen, erreichte er nicht etwa jene einzige Monumentalität, die ja in seinem Wesen begründet ist, wohl aber die Einheitlichkeit einer Formensprache, die wir bei Schadow noch vermißten. Aber nicht die wenigen Studienblätter, die von seiner Hand existieren, nicht die Kartons, einzig der aquarellierte Kopf zur Leiche Karls gibt uns eine Vorstellung von der Monumentalität seiner Aachener Fresken. In andern Blättern von seiner Hand erkennt man deutlich, was der heutigen Kunst und der weitaus meisten des Jahrhunderts fehlt: daß es nämlich der Gedanke ist, der der Kunst allein Größe verleiht; nicht ein literarisch hineingedachter, vielmehr jener, der der Art die Natur formal zu schauen zu Grunde liegt. Es ist geradezu erstaunlich zu beobachten, wie in den betreffenden Blättern sich die monumentale Architektonik

Digitized by Google

der Formen aus kleinen, schüchternen Strichen aufbaut, die Rethel erst letzterhand im vollendeten Werk überwand; dennoch wirken die Blätter groß! Zwar erhalten infolge dieser gleichmäßigen Behandlung Einzelheiten zu viel Bedeutung und wirken dadurch leicht komisch, wie der den Leichnam aufspießende Ast auf einem der „Hannibal-Blätter“: der ganze Vorgang aber wirkt groß, weil er groß gedacht ist, und selbst das Einzelne formal groß, trotz der kleinlichen Strichelei; während die einfachste und knappst umschriebene Form im Sinne des l'art pour l'art ohne diese gedankliche Größe eine ähnliche Wirkung nie zu erreichen vermag. Und wenn wir von hier aus an den Franzosen Daumier denken, um als Beispiel einen Realisten anzuführen, möchten wir unseren Satz so formulieren: nicht das Sehen der Form allein, vielmehr erst die Art, wie der Künstler das Leben und das Individuum betrachtet, verleiht seiner Kunst Größe. Und das ist's auch, was einen Rethel gleich so turmhoch über einen Schadow hinausrückt, der in seinen besten Zeichnungen doch nur Bruchstücke im Sinne des modernen Impressionismus gibt, der auch nur die Form als Sache, nicht das Leben in großen Zügen sieht. Durch Rethels allzufrühen Tod hat die deutsche Kunst den schwersten Verlust erlitten, und es ist gar nicht abzusehn, was aus ihr hätte werden können, wenn einer solchen Persönlichkeit weitere 20 Jahre zu schaffen vergönnt gewesen wären. Die ganze schlechte Historienmalerei wäre durch ein solches Lebenswerk erdrückt worden, und die anbrechende Schule des Naturalismus hätte angesichts seiner weniger leicht vergessen, daß eine Studie noch kein Kunstwerk ist, wogegen man heute den in der romantischen Motivwahl exklusiven Böcklin und den nicht selten formal unzu-

Digitized by Google

reichenden Thoma weniger gut anführen kann. Ein Werk Rethels baut sich auf wie eine Architektur aus schweren Quadern, kaum gewahrt man eine geschweifte, rundliche Linie; nur Senkrechte, Horizontale, Diagonale in eiserner Wucht: ein Prinzip, das sich selbst in der schüchternen Strichelei der Handzeichnungen wiederfindet, deren gleichmäßige, dünne Bleistiftstrichlagen sich nur aus Querstrichen im Winkel gegeneinander setzen. Die Figuren scheinen wie Riesen in einer Felsenarchitektur gewachsen. So reckt sich der Genius dieses großen Künstlers über den Krämergeist seiner Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger empor, einfach und mächtig und über der Zeit stehend wie die Bauglieder seiner gewaltigen Kompositionen. —

Hier bricht die eigentliche Größe der kaum erwachten deutschen Kunst jäh und plötzlich ab, um erst viel später in Einzelnen wieder aufzuflammen.

V.

Die Maler um 1850.

Mit Menzel erging es uns eigentümlich; wir, die jüngere Generation, lehnten ihn als Typus lange ab. Dann, vor einigen Jahren, näherten wir uns ihm von neuem, indem wir einige exquisite Stücke entdeckten. Die Ausstellung seines gesamten Werkes empfanden wir als eine Strapaze und suchten unter der erdrückenden Fülle dieser maniakalischen Produktion nach den Kostbarkeiten, vornehmlich zeichnerischer Art, und sehnten eine Sonder-Ausstellung dieser Kleinodien herbei. Nun hatte die Leitung der Jahrhundert-Ausstellung auf einer

Digitized by Google

Wand vereinigt, was der große Mann an rein malerischen Werten hervorbrachte und das Endresultat: wir blieben unbefriedigt, je tiefer wir uns hineinbohrten, während die Begeisterung wuchs, je häufiger wir Oldach, Waldmüller und Krüger sahen; ja dieser Krüger: wir rechnen ihm zugute, was an Härte die Zeit der mangelnden Tradition ihm aufdrang und bewundern seine reine Künstlernatur. Vor den malerischen Reliquien Menzels aber denken wir: er konnte so, doch auch anders, und zwar meist anders. Er war kein Temperament, aus dessen Organik in nie versiegender strömender Produktion hinreißende Werke wurden, er war ein immenses Gehirn, das malte und zeichnete, dessen Träger im Herzen, das nichts hinzugab, davon aber unberührt blieb. Und darum wirkte diese Perlenschnur, zwiefach auf eine Wand gereiht, trotz allem gleißenden Schimmer, doch ein wenig unecht, sie schien nicht organisch gewachsen; man ahnte, der Zufall habe das Seine getan, das Experiment. Und so kostbar vieles im Strich, so taufrisch der Ton durch des zwerghaften Riesen unerbittliches Auge eingefangen war, man fühlte deutlich: in dieser Farbe spricht sich keine Persönlichkeit aus, die nur in dieser Zunge reden konnte. Es ist ein Kolorit, das zum Täuschen dem des lebendigen Impressionismus verwandt und doch im Grunde leblos ist: denn es ist geistreich, nie schlicht gesehen und empfunden! Wo bei Menzel fände sich etwas, das an malerischen Werten, der schlichten, anspruchslosen und doch so außergewöhnlichen Tonbeherrschung und mühelosen Unterordnung gleichkäme, wie wir sie auf Krügers vieltausendköpfiger Straßen-Huldigung finden. Mit diesem einen Werke überragt Krüger den ganzen Menzel; in den Petersburger Paradebildern konzentriert sich die Kraft

eines Künstlers, dessen Werke organisch wuchsen, während Menzel — der Nichtkünstler, weil Literat — die eminente Kraft journalistisch verzettelte in unzähligen Blättern. Neben den Petersburger Bildern Krügers verblaßt die „Tafelrunde" und das „Flötenkonzert" vollständig, die Malerei wirkt journalistisch, verblasen, flau, wattig, die des „Walzwerks" ledern und wir erinnern uns mit Genugtuung des letzten Ausspruchs dieses vielseitigen Malers, der die Stärke seines Gehirns und seines Charakters energisch bekundet: „ich bereue die Produktion meines halben Lebens; auf dem Flötenkonzert taugt nur der Kronleuchter, der junge König steht da wie ein Kommis, der Muttern Sonntags auf der Flöte vorbläst." Mutiger konnte dieser Maler nicht aus dem Leben scheiden und wenn etwas uns ihn als einen Großen erscheinen ließ, so war es dieser Ausspruch.

Gegen den Riesen Menzel fällt natürlich von Zeitgenossen jeder ab, der auf ähnlichen Wegen in Berlin schuf, und bei geringerem Umfang der Begabung sind die Schwächen natürlich umso empfindlicher. Am sympathischsten, weil schlicht, wirken am Ende noch Steffeck und Magnus; auch Hopfgarten, und mit einem Bilde, in dessen zarten grauen und rosa Tönen noch die Kultur des 18. Jahrhunderts zu leben scheint, Karl Ludwig Rosenfelder. Magnus drang mit seiner schlichten Kunst in den Typus seiner Zeit ein, wie das Porträt unserer Reproduktion in seinen klaren und festen Zügen dartut. Mit den Amberg, Scheurenberg, Karl Becker, Schauß, Gentz, Gräfe, Graeb, Hertel, Meyerheim, Gustav Richter, A. v. Werner geht's dann bergab, wobei nicht verschwiegen sein soll, daß dem einen oder andern dieser Maler hin und wieder ein gutes Bild gelang. So sehr z. B. die

Digitized by Google

bekannte „Königin Luise“ den Maler Richter für alle Zeit diskreditiert hat, ein so schönes, auf einen elfenbeingelben Ton gestimmtes Bildnis einer jungen Dame sahen wir von ihm. Alle diese Künstler sind im größten und späteren Teil ihrer Produktion so recht die Vertreter einer hohlen Bourgeoisie, die gleichweit entfernt ist von der schlichten innigen Bürgerkultur, die sich in Bildnissen der frühen Naturalisten offenbarte, und einer glanzvollen durch edle Distinktion ausgezeichneten Aristokratie, nach deren Allüren sie sich pfauenhaft bläht. Ändert sich doch auch um diese Zeit der Typus der Maler auffallend; viele von ihnen haben die reinen Bankierköpfe. Man kann das Physiognomische in dieser Beziehung garnicht genug studieren, es ist durchaus zuverlässig. Diese bourgeoise Fabrikanten-Eleganz gibt vor allem den Landschaften jener Zeit eine so unangenehme Süßlichkeit. Nicht unsympathisch, weil im engen Rahmen wenig aufdringlich, schufen hin und wieder Fritz Werner, Dörr, Kraus, Otto Weber; desgleichen Hoguet mit seinem Pariser Einschlag versteckter Farbenromantik, die mit der Natur liebäugelt. Auch sei der Dresdener Landschafter Leonhardi genannt, der in einem Bilde, „Waldeinsamkeit“ jedenfalls gute, weil schlichte Qualitäten beweist, und die Dresdener Porträtisten Pohle und Kießling könnten an dieser Stelle erwähnt werden und Theodor Große mit dem in der Auffassung ausdrucksvollen Bildnis der Frau Jordan. Reinhold Begas, der Bildhauer, malte damals nicht selten, und zwar im Stil des späteren Lenbach, so daß seine Bilder nicht wenig aus dem Rahmen der Zeit fallen. Ein Künstler, der jedoch besonders betont werden muß, ist Winterhalter. Er ist der einzige Maler dieser Epoche, in dessen Bildern sich hin und

Digitized by Google

wieder ein Hauch jener vornehmen Größe verloren hat, die die Frau unter dem zweiten Kaiserreich in Frankreich kennzeichnet, ein Zug, der auch bei vornehmen Frauen Deutschlands damals wohl vorkam, merkwürdigerweise aber von keinem der Künstler — man fände ihn denn bis zu einem gewissen Grade auf einigen Hofball-Bildern Menzels — fest gehalten wurde; ein deutlicher Beweis ihrer Unzulänglichkeit. Im Bilde der Prinzeß Vorontzoff erkennen wir ihn bei Winterhalter am deutlichsten; zwar mag das Bild als Malerei bis zu einem gewissen Grade dem Bild der Sudienko nachstehen, das Weib in der ganzen Größe dieser Generation ist in der Vorontzoff jedenfalls stärker erfaßt: mit dem verträumten Verlangen, wie's hinter den leise geschwollenen Augenlidern solcher Frauen müde zu dämmern scheint, trägt dieses fürstliche Weib im Selbstbewußtsein einer wahrhaft königlichen Sinnlichkeit seine herrlichen Schwanenglieder.

* * *

Es freute uns, in neuerer Zeit Knaus rehabilitiert zu sehen. Der jüngeren Generation war dieser Düsseldorfer nur nach den schwachen Alterswerken bekannt. Nun sehen wir seine frühen Leistungen wieder, die ihn als einen Maler beweisen, der in seiner Zeit an der Spitze der Entwicklung stand und mit Recht in Paris geehrt wurde. Uns war dieser Knaus zur Mythe geworden und wir wollten ihn unseren Vätern nicht glauben. Es mag sogar manchen Wunder nehmen, wenn wir nun Knaus als Maler empfehlen, nachdem wir vorher Menzel nicht einwandfrei fanden; aber es geht doch an. Selbstverständlich ist Knaus die verschwindende

Digitized by Google

Begabung gegen Menzel, in seiner ersten Zeit aber schuf er einige wenige Malereien von einer Solidität, die Menzel in gewisser Hinsicht überragen. Es hat seinen Grund darin: Menzels unruhiger und außerordentlicher Geist riß sich aus den Banden seiner Zeit und es gelang ihm, was heute unsere Besten geben; aber nur von ungefähr. Knaus hingegen nahm, als solider Handwerker, gewissermaßen die holländische Tradition auf, ahmte aber diese Künstler nicht nach, sondern studierte aus ihren Intentionen die Natur. So gelangen ihm einige ausgezeichnete Porträts, die wir noch heute bewundern können; solide, grundehrliche Malereien, ohne jede geistreiche Absicht. Ich nenne das Bildnis seiner Schwiegermutter, das des Herrn Waagen und ein anderes männliches Bildnis mit (was bei Knaus selten ist) lebensgroßem Kopfe, während das Bildnis des Amateurs Ravené durchaus schon in jene Zeit fällt, in der der Künstler genrehaft, und für uns ungenießbar Mommsen und Helmholz porträtierte. Besonders der lebensgroße, männliche Porträtkopf aus dem Jahre 1847 ist als selbständige Malerei anzuerkennen. Er zeigt eine Kraft der Pinselmodellierung, gegen die die beiden eben genannten Porträts noch tastend und zaghaft wirken. Knaus hat diesen kräftigen Kopf mit 18 Jahren gemalt. Von anderen Bildern zeigt eines „Junge Dame mit Katzen", es ist im Jahre 1856 gemalt, gute Tonqualitäten. Ziehen wir dann die Jahre 1851—55 als Entstehungszeit der guten Porträts in Betracht, wir können wohl annehmen, Knaus habe seine besten Sachen in den fünfziger Jahren gemalt. In Deutschland war er somit um diese Zeit der stärkste Maler im Sinne der malerischen Ausdrucksweise, wenn wir die Rivalität mit Menzel unentschieden lassen

Digitized by Google

wollen, der seine großen Werke bekanntlich auch in den fünfziger Jahren schuf: die einzelnen Köpfe auf der „Tafelrunde" und dem „Flötenkonzert" sind jedenfalls als Malerei nicht so gut wie die Knausschen Porträts, wobei wir natürlich nicht vergessen dürfen, daß der Wert dieser Bilder, hiervon abgesehen, in anderem gesucht werden muß.

Es war eine Zeitlang Mode, den schwächlichen Vautier Knaus überzuordnen, vielleicht weil seine Produktion nicht derart in eine gute und eine schlechte Hälfte zerfällt: das meiste ist eben von unserem Standpunkt aus bei Vautier schwach. Der andere Düsseldorfer, dessen Name eine Zeitlang weiten Klang hatte und in seiner rheinischen Heimat faszinierend wirkte, ist Andreas Achenbach. Auch er schuf gleich Knaus seine besten Sachen in seiner frühen Zeit. Doch er unterscheidet sich von Knaus schon dadurch, daß diese Produktion in ihrer Minorität der späteren nicht die Wage halten kann und, wenn auch nicht ganz in dem Sinne wie bei einigen der Nachzügler der frühen Naturalisten, einen skizzenartigen Charakter trägt, den ja selbst auch das beste bei Menzel kennzeichnet. Ganz so ist's freilich bei Achenbach nicht, jedenfalls aber sind diese frühen Bilder auch im Format verschwindend gegen die räumlich sehr bedeutenden seiner späteren Virtuosenzeit, aus der nur der „Fischmarkt", im Besitz der Düsseldorfer Kunsthalle, wohltuend emporragt. Unter jenen kleinen Achenbachs gibt es allerdings entzückende. Es sei in diesem Sinne die „Marine" aus dem städtischen Museum in Frankfurt betont, die italienische Landschaft aus dem Besitze der Frau Krupp und die „Norwegische Küste" des Museums in Posen; ein Bild, das Achenbach

Digitized by Google

im Jahre 1834, also mit 19 Jahren malte. Für die damalige Zeit fällt das Bild gegen andere frühen naturalistischen Leistungen, die in ihrer Schlichtheit uns heute näher stehen, auf durch außerordentliche Fähigkeiten, die aber für den scharfen Beobachter schon alle jene gefährlichen Eigenschaften bergen, die den Künstler hernach zum Virtuosen machen sollten. Er zieht auf den ersten Schlag alle Register und erzielt eine zu effektvolle Wirkung, die freilich noch auf solidem Naturstudium beruht. Aber wie kompliziert ist der Beleuchtungsmoment hier schon gewählt und wie raffiniert und sicher gelöst. Dieser Maler ist entschieden das Opfer seines Talents geworden, die Natur hatte ihn zu leicht organisiert; als Millionärssohn kam er gewissermaßen, ich meine das Wort in bezug auf die Begabung, auf die Welt und ließ als solcher die Dukaten rollen. Diese Fähigkeit ist aber nicht identisch mit „Genie"; niemandem als dem Genie macht die Natur es schwerer: mühevoll muß es das Gold lossprengen aus den Schichten seiner dunklen Dränge. In Achenbachs Produktion findet sich nirgends auch nur die Spur von Qual, Besinnen oder angestrengtem Ringen. So ist er der ausgesprochene Typus einer Bourgoisie, die ich vorhin bei der Kunst einiger Berliner Porträtisten in Parallele zog. Auf seinen jüngeren Bruder Oswald, die geringere Begabung, trifft das gleiche zu. Auch von seiner Hand existieren schöne Bilder, doch die Zeit liegt fern, da alle italienreisenden Hochzeitspaare bei der Rückkehr vor ihnen ein landschaftliches Wiedersehen feierten.

Ein begabter Maler jener Tage war der Tiermaler Burnier, ein Deutsch-Holländer, der in Düsseldorf lebte. In der Jahrhundert-Ausstellung war er ungünstig ver-

Digitized by Google

treten, doch es gibt Sachen von seiner Hand, die in ihrem breiten Strich und goldigem Ton Troyon ebenbürtig sind. Von Achenbach hielt dieser Maler zeitlebens nichts, in Düsseldorf hielt man ihn deshalb für verrückt; er starb, ein Verkannter, im Irrsinn. Viele seiner besten Bilder gingen nach Amerika in Privatbesitz über. Der einzige neuere Künstler, den wir noch heute dort unten schaffen und an der Kunstanschauung, die nach der Romantik in dieser Stadt einriß, nicht zu Grunde gegangen sehen, ist E. v. Gebhardt. Es hat seinen Grund darin, daß dieser Mann vom gesamten Kunstleben seiner Tage, das ihn umbrandet, nicht berührt wird; weder vom modernen, noch von dem schlechten seiner Akademie-Kollegen: fest ruht er verankert in der Kunst der alten Flandern und zehrt von ihrem Geist. Das läßt seine Werke den lebendigen Gebilden unserer Tage gegenüber zwar als ein Petrefakt erscheinen, ermöglicht diesem Manne aber immerhin, sein starkes Menschentum in den Grenzen künstlerischen Geschmackes aufzurichten. Daß er sich vom Wesen (oder sollen wir sagen Un-Wesen?) der Düsseldorfer Akademie frei hält, mag in seiner Lebensklugheit gegründet sein, die zum frommen Gemüt dieses Bibelmalers recht scharf kontrastiert. Freilich ist er des Einflusses doch nicht ganz freizusprechen: hat sich Gebhardts Begabung in gewissem Sinne, besonders koloristisch, auch entwickelt, er schuf doch nie wieder ein Werk von der schlichten Kraft des „Abendmahl". Seine Figuren, so fein gezeichnet und koloristisch wirkungsvoll im Sinne dekorativer Anordnung sie auch sind, eignet mehr und mehr ein schauspielerischer Zug; sie sind Modelle, die allzulaut Gefühle, und stets die gleichen, ohne Einklang zum Ganzen, posieren in Gesten, die im allgemeinen alten Bildern

Digitized by Google

entnommen sind, im speziellen der hastigen Fingersprache des Meisters selbst. Aber immerhin einer, von dem wir sagen müssen: Hut ab! Als Lehrer aber der schlimmste Verführer und Narrenseil-Führer, den es gibt; oh Du Rattenfänger hilfloser Maljünger: wie viele Schwächlinge hast du auf dem Gewissen! —

Hier muß noch ein früherer Künstler genannt werden, Leutze, und ein späterer, Bochmann. Wir sahen von Leutze ein Herrenbildnis aus dem Jahre 1856 in einer auffallend knappen Sachlichkeit, bei durchaus malerischen Absichten und beinahe koloristischer Askese in den eisengrauen Tönen; man mochte von ferne an Marées denken, hielt uns ein Frauenbildnis des Künstlers, das in nächster Nähe hing, nicht wieder gänzlich davon ab durch die Philisterhaftigkeit des Geschmackes, ohne darum anderer guter Eigenschaften zu entbehren; aber immerhin, ein Maler, dieser Leutze, in dem Anlagen staken. Von Bochmann, der im Grunde einer späteren Generation angehört, sahen wir kleine Bilder, die in uns den Wunsch rege werden ließen, der Künstler möchte immer so sachlich in der Anschauung und so sparsam im Gegenständlichen geschaffen haben. Leider trifft das nicht zu. In seinen besten Bildern ist er eine Natur, dem Wiener Pettenkofen verwandt, nur hat er sich nicht so straff gehalten wie dieser. Und an Carl Ludwig, den Landschafter, und an Ludwig Becker, einen anderen Landschafter, wollen wir noch denken als an zwei frische Künstler, die sich das Studium der Natur angelegen sein ließen, bevor wir diesen Abschnitt beenden.

* * *

Eine Begabung mit starken malerischen Instinkten, die über das Wollen der Zeit entschieden hinausstrebten,

Digitized by Google

war der Frankfurter Hausmann; doch es blieb bei einem mühevollen Ringen ihm der Pinsel in der zähen Masse stecken. Der Maler gehörte wohl zu jenen, die die Farbe um ihrer selbst willen lieben. Es ist in seinen Bildern ein dekoratives Verwenden der Farbe, das der Künstler aber nicht hinreichend zu gliedern vermochte und es erinnert an die frühen guten Skizzen des Munkaczy und an Malereien des Daumier; nur daß anstelle des dort beliebten sammetweichen Braun hier mit Vorliebe ein Lackrot verwendet wird. Ein „wenn . . .“ ist diesem Künstler gegenüber — wie allen — wohl kaum am Platze; die Begabung reichte offenbar nicht aus. Wir dachten anläßlich der „Galeerensträflinge“ des Hausmann an Daumier. Der Unterschied ist „nur“, daß Daumier, der geniale Zeichner, durch derart gemalte Figuren eminent viel ausdrückte und mittels ihrer den Raum beherrschte; bei Hausmann sagen die Figuren nichts, sind nur ein dekorativer Farbenfleck. Daß der Künstler den einen Entwurf seines „Galilei“, beim Entwurf belassen mußte, bleibt zu bedauern. Die Figurengruppierung ist hier mannigfaltig und geschickt, und die deutsche Malerei wäre entschieden bereichert, wenn sie ein „Historienbild“ von der malerischen Kraft aufwiese, wie diese Skizze des Hausmann es uns zu versprechen schien. Der andere Entwurf jedoch, der zur Ausführung gelangte, zeigt in der großen Fassung, daß der Maler einer solchen Aufgabe nicht gewachsen war. Es verließ ihn die Kraft, die Pose im großen durchzuführen; einer Versammlung schwammiger Bäckermeister gleichen diese Prälaten in ihren unmotivierten Bewegungen. An den Bildnissen erkennen wir übrigens deutlich, wie rasch den Künstler die malerische Kraft und das farbige Bedürfnis

Digitized by Google

verließ, sobald es galt die Form durchzubilden. Absonderlich wirkt eine „Küstenlandschaft“; sie erinnert in den gelbroten Tönen und der „schwimmenden“ Gruppierung der Figuren (die Hausmann zudem sehr liebte) an einige frühen Landschaften, die Andreas Achenbach in den dreißiger Jahren malte; nur, daß dieses Bild 1852 gemalt wurde und darum beinahe archaistisch wirkt.

Hausmann nahe steht der in Frankfurt erzogene und um jene Zeit tätige Breslauer Dressler. Sein Bild „Österreichische Gefangene“, die in einen Güterwagen verladen werden, wirkt durch die hellfarbige Wiedergabe der herumstehenden Damen in Sommertoiletten malerisch lustig, wenn auch der Himmel zu schwer und flockig scheint. Vergleicht man dieses Bild etwa mit Menzels „Abfahrt Kaiser Wilhelms I. 1870“, so fällt das Urteil nicht zu Ungunsten Dresslers aus. In einigen Landschaftsstudien, die wir von ihm sahen, ist der Künstler noch freier als in seinem Figurenbilde; sie könnten dem Neuesten zugerechnet werden, wegen ihrer weichen und tonigen Behandlung einer grünen Waldlichtung und in einer, wenn auch farbig altmodischen, Pflanzenstudie beweist dieser Maler ein feines Verständnis für das Wesen der Art. Betrachtet man dann das Bild „Arme Leute“ von Göbel und denkt zugleich an Teutwart Smitson, man möchte annehmen, Frankfurt sei in jenen Jahren ein besonders guter Boden für „malerische“ Bestrebungen gewesen, wie es vorher schon die besten der Nazarener in seinen Mauern barg, und in seinen späteren Tagen Künstler wie Thoma, Steinhausen, Trübner, und wundert sich über seinen geringen Ruf als Kunststadt und den noch verbreiteten des zurückgegangenen Düsseldorf. Das vorhin genannte Bild von Göbel behagt uns

Digitized by Google

heute ja nicht, so schwer und dunkel ist es, eine Malerei wie unter belgischem Einfluß; man denkt an Struys. Es ist ein Versuch zum Malerischen und in einer Zeit, in der man, in schwerem Ringen, das Kolorit nicht der Natur abzwang, vielmehr wie ein Elixier nach dem Rezept fabrizierte: „malerisch" erschienen deshalb den Künstlern jener Tage z. B. vornehmlich dunkle und zersetzte Gegenstände. Aber immerhin, das Bild Göbels ist für seine Zeit eine Leistung des Pinsels, in ihren Mängeln Hausmann verwandt und nicht nahe den Vorzügen Dresslers. Teutwart Smitson wirkt gegen diese Künstler weich und flockig. Doch er hat auch andere Eigenschaften. Nicht war ihm das Malerische Haupt- und Endzweck, er ist auch ein Zeichner und ging der bewegten Komposition nach. Er war ein Tiermaler, aber seine Kühe sind uns auch nicht annähernd so lieb wie die des so viel früheren Kobell. Auf den ungefähren malerischen Eindruck hin, der malerischen „Mache" wegen, vernachlässigen diese Maler um 1850 schon den Ausdruck vollends, in dem Kobell so groß war; und wie viel unnütze Pinselstriche mit Kobell verglichen, und wie monoton und wenig studiert das Kolorit in solch einem Bilde, wieder mit Kobell verglichen; so drängt sich's uns vor Smitsons Bildern auf. Man kann auf die malerischen Vorzüge und ihren Ausdruck hin die Tiere Kobells garnicht genug studieren; er ist der früheste deutsche Kuhmaler und zugleich der beste geblieben. Wie schlicht und bescheiden ist Kobell und wie anspruchsvoll Smitson; dabei sollen seine Fähigkeiten nicht unterschätzt werden. In dieser Epoche ist er entschieden einer der stärksten. Licht und Luft ist freilich in den Bildern Smitsons seltener, oder beleben sie nicht entsprechend, scheinen zu äußerlich, zu

Digitized by Google

materiell, und der einzige Zweck seiner oft allzu bewegten Vierfüßler scheint die Lederfabrikation — man glaubt seine ungarischen „Mutterstuten“ schon auf dem Wege zur Gerberei. Es fehlt dieser Malerei an jenem liebevollen Empfinden, das die Technik aus sich selbst vollendet, es ist eine Neigung zur technischen Bravour in diesen Bildern, die ihnen in jedem Sinne etwas Gespreiztes gibt, ohne den Grad einer respektablen Gewandtheit zu überschreiten. Es ist ein bourgeoiser Geschmack in diesen Bildern. Adolf Schreyer steht diesem Künstler nahe, hat ihn in seinen Unarten vielleicht noch überboten; wir sahen jedoch ein Bild von ihm, das für ihn ungewöhnliche Qualitäten aufwies und die nicht verkannt sein sollen. Seine den Berg hinaufziehende „Artillerie“ ist nicht ohne Wucht; zwar ist das Bild als Malerei luftlos, die schwarzen Uniformen sind durchaus uncoloristisch als Tonwert, aber Mensch und Tier sind die deutlichen Träger ihrer Funktion, die Kerle sitzen famos im Sattel. Man denkt bei diesem Bilde auch noch an des Hamburger Nerly „Transport eines Marmorblockes“ und sagt sich: Piglhein-Naturen! Es folgt der Porträtist Oppenheim, der zur Hälfte noch der früheren Generation angehört und trotz der Härte seines malerischen Vortrags doch im Ausdruck liebenswerter ist als die meisten Maler dieser Epoche, man denke an seinen „Börne“. Es folgt das jüngere Frankfurt mit Künstlern wie Burnitz, Burger, Dielmann, die, ehrlich im Wollen, kraftlos im Temperament und darum ohne weiteres Interesse sind. Es sind Einzelheiten, die ihnen gelangen, wofern sie nicht gar einen Ton spezialisierten — wie Burnitz das Grau — Einzelheiten, wie sie hin und wieder auch Ludwig Bode z. B. im Porträt

Digitized by Google

seiner Mutter, wie sie Müller-Tschoppach in seinem Interieur und Karl Beyer gelangen.

* * *

Dieser Autodidakt war, nachdem die frühe Malkunst des Kobell bereits abgeflutet als ein scheuer Versuch, lange Zeit in München der einzige, der koloristischen Problemen nachging und ihnen in selbstständiger Weise gewachsen war. Dazu freilich mag ihm der „Inhalt", der ihn der Menge deutlich machte und lange Zeit als sein einzigstes galt, wohl verholfen haben, der Inhalt, der heute so verpönt ist. Denn während Spitzwegs Zeitgenossen durch große Ideen auf frühere Epochen der Malerei gelenkt wurden, deren Kolorit sie nachstrebten, veranlaßte diesen Alltagsphilosophen der Blick in die enge Klause verträumter Einsiedler, das Auge auch in Bezug auf die technische Wiedergabe der Gegenstände unablässig auf diese selbst zu richten. So wurde er, dieser malende Hagestolz, oder doch Lobpreiser der Hagestolze, wenn auch nicht ein Bahnbrecher moderner Farbenprobleme, immerhin einer, dessen amateurhaft-exklusive Kunst erst durch jene ihre Auferstehung feiern sollte, die ihr das ewige Leben verspricht Es ist aus diesen Empfindungen heraus eine feine Poesie in seinen Dingen, ja eine Lebensphilosophie, auch wo er sie nicht mit leisen Sarkasmen würzt, denn es ist eine Welt, die er uns erschließt, eine Welt so winzig; doch nicht zu winzig, um von ihr aus die Harmonie der Sternenbahn zu schauen, in der wir das Echo unseres Lebensrhythmus ahnen. Diese Lebensperspektive hat er bis zu einem gewissen Grade mit Ludwig Richter gemein. Wie bei jenem, ist auf Spitzwegs Bildern alles beisammen, gehört alles zusammen, ist nichts von einander zu trennen.

Digitized by Google

Freilich ist nicht jedes seiner Bilder so klar gegliedert, sind manche ein wenig überladen und streifen die aufdringliche Anekdote, während wieder andere in ihrer knappen Sachlichkeit gerade hinreichen, ein kleines, aber voll chromiertes Farbenkonzert zu instrumentieren. Ich nenne den „Pfarrer" und die „Lektüre". Andere wieder scheinen wie unruhig in der Komposition, koloristisch noch nicht rein und auf einige tiefe Grundnoten gestimmt. Sie, z. B. „Fahrendes Volk", erinnern in der ein wenig weichlichen Buntheit an einen Feldblumenstrauß, zwar frisch wie dieser, doch nicht ohne seine manchmal ein wenig scharfe Härte und Süße; und auch sind einige dieser Bilder der schillernden Paste französischer Spätromantik nicht fern. Wie sehr der Künstler aber koloristischen Problemen und Beleuchtungen bewußt nachging, zeigen nicht zum wenigsten seine „Serenaden", an denen er den Effekt des Mondlichts entwickelt, wobei der Gegenstand wieder dartut, wie es dem Künstler freilich nicht allein um jenen Effekt ging, vielmehr ihm dieser stets Empfindungen erschloß, oder wieder an der Hand jener er diesen endgültig zu fassen strebte. Die Farbigkeit Spitzwegs hat als Grundklang etwas von dem zwar warmen, aber zugleich näselnden Ton sordinierter Geigen; so wirkt er diskret erst dort, wo er sich der stärkeren Farbe enthält und, wie im „Frauenbad von Dieppe" oder der Dämmerszene „Auf der Lauer" sich abgedämpften Graus bedient. —

War bei den Berlinern dieser Epoche neben Menzel nicht viel zu nennen; in München ist's kaum anders. Zwar sind große Namen zu vermerken; doch sind uns heute sie nicht leerer Schall? Piloty, der gute Lehrer, vielgenannte Ahnherr einer Schule, erzwingt nur ab und an mit einer

Digitized by Google

flotten Skizze unsere Aufmerksamkeit und sein Schüler-Dreigestirn, die Mackart, Gabril Max und Lenbach, die zeitlich im Grunde einer jüngeren Generation angehören, ihrem Werte nach jedoch an den Ausgang dieser Epoche rangieren, vermögen wir nur noch mit Vorbehalt zu preisen. Der große Dekorateur Mackart war, bedenkt man, was alles er bis zu seinem frühen Tode geschaffen hat, ein erstaunliches Talent, doch zu laut für unser Auge: in einem Zuge vielleicht Richard Wagner verwandt, mit dem man heute fälschlich Böcklin vergleicht. Böcklin hat Wagners visionäre Impulse korrigiert durch Darwin; von diesem auf die Natur gerichteten Geist fand sich in Mackarts Gehirn nichts, ihm ging im Farbenrausch das Wollen durch wie schlecht eingefahrene Hengste, so ward er leer und lärmend, und nicht wenig ist in ihm von dem industriellen Geist des Bayreuther Festspielunternehmers. Der Rausch seiner Bacchanalien schäumt nicht aus den Tiefen einer aufgepeitschten im Genusse triumphierenden Volksseele, deren Lächeln alles ringsum vergoldet, es ist die Ekstase geiler Bankiersfrauen in der späten Stunde eines Maskentrubels.

Und bunt wie aus der Maskengarderobe lärmen und schreien daher auch die Farben auf seiner „Katharina Cornaro". Was zu einem solchen Bilde nötig ist, kann nur aus den Tiefen einer Empfindung stammen, die eins ist mit dem Leben; hier wirkte ein phänomenaler Dekorateur und die Farben blieben materiell, das Rot und Blau sticht geradezu in unser Auge. Die Komposition ist zwar gegliedert, doch zu sehr „gestellt". —

Wie anders Gabriel Max. Exklusiv, wie jener konventionell; zu exklusiv, um bei der Stange realer Anschauung zu bleiben, zog ihn das Senkblei der Betrachtung

Digitized by Google

bald in die Tiefen jener Mystik, da Eigenheit zu leicht zur Pose wird, Sonderheit zum Unvermögen. Anfangs von der zarten und bleichen Keimkraft der Pubertät — in deren Seelenzustand hellseherische Blitze wetterleuchten —, die wie im Frühling aus der Rinde Blüten treibt, um auf dem nackten Stamm in ihrer bleichen Mischung von Opferblut und Lilienunschuld in schmerzvoller Charfreitags-Schönheit hinzusterben, hätte dieser Paul Bourget der Malerei, dieser sensitive Frauenarzt der Seele uns erhalten bleiben müssen; doch nur zu bald verblaßte seine Kraft. Wer ihn aber von seiner besten Seite heute kennen lernen will, betrachte das kleine Bild „Drei Schwestern", dessen morbide Farben von den scharlachnen Träumen des Inceste umwittert scheinen wie von dem gefährlichen Duft kirschroter Giftblüten. —

Und Lenbach, dieser Rhetor geistiger Größe, dem so jede Fähigkeit zur wirklichen Tiefe in seiner Glanzzeit mangelte, gilt uns heute nur in seinen zaghaften realistischen Anfängen, die neben stärkerem sehr leicht verblassen. Freilich gibt es auch aus seiner späteren Zeit, ich erinnere an die Hamburger Porträte, Malereien, die sich sehen lassen können, und entwickelte er vielleicht trotz allem in diesen erst seine vollen Fähigkeiten — denn zum Porträtisten war er geboren —, Fähigkeiten zwar, die, wie bei Achenbach, von Anfang an den Todeskeim in sich trugen. Lassen uns nun auch die frühen Lenbachs den Künstler nicht in allen seinen Graden erkennen — ein Einblick, der nicht ohne Aufdecken des uns unerträglichen Manirismus möglich wäre — so doch entschieden von der uns heute sympathischsten Seite. Wir sehen ihn als Koloristen schlicht, im Bemühen nach reiner Farbe, möglichst solidem Auftrag und stark im Ausdruck.

Digitized by Google

Sein Bildnis Böcklins, mit der zart modellierten Stirn und den das Geheimnis der Kunst dieses Mannes enthüllenden rätselhaften Augen; das Bildnis Leutholds sind dafür Proben, während das des Dr. Schanzenberg in der Wiedergabe des Rocks, der Weste und der Details der Tischgegenstände auf ein Bestreben nach malerischen Werten weist, das wir in allen späteren Bildern Lenbachs, als deren Beispiel schon das des Baron Liphart gelten kann, vergeblich suchen. So sind die anspruchslosen Bilder aus der ersten Schaffenszeit des Künstlers im Grunde doch seine besten Leistungen, die dartun, was aus ihm hätte werden können, wäre er nicht dem glänzenden Virtuosentum verfallen. Wir kommen heute leicht in Verlegenheit, so wir uns vor die Frage gestellt sehen: wo in Deutschland gibt es denn gute neuere Porträts und welcher Art müssen sie sein, wenn ihr die der jüngeren Generation nicht gelten lassen wollt und die des alten Lenbach auch nicht; freilich aus entgegengesetzten Gründen: nun, diese frühen Porträte Lenbachs sind die einzige gute neuere Porträtkunst in Deutschland und hätte der Künstler sich in dieser Richtung weiter entwickelt, er wäre heute unangefochten und einwandfrei der größte Porträtist der Gegenwart. Denn außer ihm gab's keinen geborenen Porträtisten. — So beherrschte Lenbach, diese reiche Begabung, und gerade mit seinem Manirismus, das München seiner Tage. Seine Zeitgenossen Diez und Löffzt können wir nur tropfenweise genießen. Diez' Köpfe sind die rechte Studienkopf-Malerei, eine Freude aller Akademiker und Malschüler. Ein Reh, auf einem Stilleben, und ähnliches ist manchmal besser und von Löffzt Dinge wie sein „Kohlgarten".

Defregger käme für unsere Generation nicht mehr

Digitized by Google

in Betracht; selbst der „Speckbacher", eins seiner frühesten Genrebilder, wirkt heute leer und nüchtern und kann nicht neben guten Bildern von Knaus bestehen, während eine frühe Landschaft Defreggers, die wir nun zum ersten Mal sahen — sie hätte in der Nähe Trübners entstanden sein können — nnd eine Interieur-Studie akzeptabel, ein Porträtkopf als bemerkenswert für diesen Künstler zu gelten hätten. Es wäre Harburger zu nennen, der Illustrator, dessen sehr hölzerne „Bauernstube" gerade in diesem Hölzernen einen Reiz zeigte: so lernten wir ihn mit diesem Bilde aus dem Jahre 1872 auch als Maler kennen.

Die Brandt, Friedrich Keller, Faber du Faur, Lindenschmitt, Holmberg, Braith, Baisch sind natürlich verschwindende Begabungen gegen jene, im Unvermögen ihrer Eigenart, erstarrten Großen und als Maniristen ihrer ausgeleierten Art, die sie vom schwanken Sprungbrett ihrer hohlen Kraft in immer gleicher Pose wirft, unleidlich. Was an malerischem Können noch in ihren Bildern stak, erstickte unter dem lauten Paukenschlag der Inszenierung — (wir sind hier gewissermaßen bei einem bourgeoisen l'art pour l'art angelangt; es herrscht eine eitle Freude am „Ton", der im Grunde nichts weiter ist als ein Palettenwitz) — von welchem Vorwurf die beiden Tierlandschafter weniger getroffen werden, von denen jedoch zu sagen wäre, was wir über Teutwart Smitson aussagten. Als zartere Landschafter könnten wir noch Teichlein, Ulrich und den früh verstorbenen Ernst Reiniger nennen. Ein Künstler von besonderer Qualität aber, der hier noch betont werden muß, ist der bisher unbekannte, wohl von polnischer Abstammung rührende Sachse Rayski. Wir sahen von ihm nur zwei Porträte und ein Bild brechende

Digitized by Google

„Wildschweine", und glaubten von diesen einzig flotten Leistungen annehmen zu dürfen, der Künstler habe Velasquez geliebt. Sein Bildnis des Domherrn v. Schroedter ist von aristokratischer Vornehmheit der Haltung, vielleicht ein wenig kokett, was jedoch dem jungen weltmännischen Kirchenfürsten nicht übel ansteht; im Ton ein wenig tintig, wirkt die Farbe des Bildes nicht genug, entmaterialisiert durch individuelles Fühlen, doch in der kühlen Morbidezza ihrer Distinktion in Violett und Schwarz dem Dargestellten wohl angepaßt. Bei den rauhborstigen Wildschweinen, die erstaunlich hingehauen und in der hastig stürmenden Bewegung gut erfaßt sind, stört diese Trockenheit der Farbe weniger, die ihren Reiz vielleicht gerade aus dem unvollendeten nimmt.

Die Lier und Schleich, hier noch anzuführen, waren dünne Begabungen, auf deren Kunst sich nicht weiter bauen ließ, obgleich sie der Natur sich, gegen manche ihrer Mitschaffenden, um einen Schritt nähern, der alte Kalkreuth in einer Gletscherskizze schon eine respektablere Erscheinung.

* * *

Es blieben noch einige Wiener und einige Schweizer Künstler. Als Landschafter haben die Schweizer den Vorzug. Ein Krautfeld von Koller, mehr noch eine Ahornstudie gehören zum Besten, das in den fünfziger Jahren an Landschaftlichem geleistet wurde. Das Grün ist warm und weich in seinen Abschattierungen und überall im zarten Dunst der Luft aufgelöst, in der sich die verschiedenen Gruppen leicht von einander heben. Es erinnert diese „Ahornstudie" Kollers an die Landschaftskunst des Breslauers Dreßler, den wir kennen lernten

Digitized by Google

und fällt gerade wie jenes Bilder durch die sichere Behandlung des Grün als Fläche auf, das um jene Zeit wenige beherrschten, wie wir noch bei der folgenden Generation, bei den Weimarern z. B. sehen werden. Ein Krautfeld desgleichen Künstlers wirkt nicht so frei, indem es in der Zeichnung zu nah gesehen scheint, und der Ton des Blaugrün auch gegen die schwächeren Farben des Hintergrundes zu stark kontrastiert. Ob er vorwiegend von ähnlicher Qualität, konnten wir nicht konstatieren. Anker weist ähnliche Fähigkeiten als Figurenmaler auf, wie wir an seinem „Schulbub" aus der Nationalgalerie und seinem „Pestalozzi" erkennen, Bilder, die auf die Lichtwirkung hin gemalt sind, während Gottfried Kellers Landschaften, durch die Zeichnung vielleicht, einen Hauch atmen, der ihren Schöpfer eher als einen Poeten denn Maler erscheinen läßt. Stückelberg kann nur hin und wieder im Porträt bestehen. Neben diesen Schweizern, vor allen neben Koller, wirken die Wiener Landschafter dieser Zeit, die Schindler und Jettel unfrei und in jener koloristischen Konvention befangen, die damals einige suchenden Deutschen in Fontainbleau entliehen. Brendel, der noch genannt sein soll — es gelangen ihm vornehmlich sich in den Stall drängende Schafe, und auch sahen wir einmal eine Rennplatzszene, die für die Zeit originell war — der schon erwähnte Burnitz, wären andere Beispiele dieser Art. Ihr Charakteristikon ist eine schwache Farblosigkeit in „Grau", auf das sie nach der willkürlichen Farbigkeit ihrer Zeitgenossen die Natur reduzierten. Nur hin und wieder klingt durch den Schleier ihrer Temperamentlosigkeit ein kräftiger Ton und belebt die dünne, eine größere Gruppe leicht beunruhigende Zeichnung. Stärker interessiert

Digitized by Google

uns dann unter diesen Wienern Canon, der Figurenmaler. Sein „Fischermädchen", dem ein sentimentaler Vers beigegeben ist, erinnert hierin sowohl als auch von ferne im Kolorit und der Kraft der Darstellung an Victor Müller; dann freilich korrigieren wir uns bald, wenn wir erfahren, daß er ein Schüler des venetianisierenden Rahl, ergänzt durch Waldmüllers Naturalismus, war, dem die schlichte Kraft im „Fischermädchen" zugute zu rechnen ist, während auf Rahls Einfluß wohl die „Skizzen zum Wandgemälde im Karlsruher Bahnhof" kommen. Wir kennen diese Wandgemälde nicht, wissen nicht, ob sie je ausgeführt wurden; die Skizzen sind jedenfalls nicht ohne Schwung und malerische Fähigkeiten, auf die auch des Künstlers Porträt des Malers Schirmer deutet, in dessen Kopf mit sicherem breiten Strich die Form umschrieben ist. Neben Schindler und Jettel rangierte im Grunde auch Pettenkofen, den, früher zu erläutern wir uns jedoch veranlaßt sahen.

Die Phase um 1850 wäre somit, rückblickend das Erlebte, die relativ schwächste in Deutschland, denn selbst ihre größten fanden wir recht zwitterhaft. Sie, die sich gegen eine ganz haltlose Historienmalerei auflehnten, scheinen uns heute recht eigentlich als wurzellose Experimentierer des nun erst erwachenden Geistes.

VI.

Der Münchener Realismus.

Nach der mehr oder weniger in ihren Absichten zusammengesetzten Kunst der fünfziger Jahre setzt nun eine Bewegung ein, der das Sujet durchaus gleichgiltig, die

Digitized by Google

Malerei alles ist. An ihrer Spitze steht die außerordentliche Begabung Leibls. Betrachten wir jedoch vom Standpunkt unserer heutigen Erkenntnisse und Ansprüche aus diese Malerei, sie will uns noch sehr wenig „rein" scheinen. Rein ist ihr Prinzip im wesentlichen, denn unbeirrt von allem Gegenständlichen strebt sie nach der Ausbildung des Handwerklichen; doch gerade darin spüren wir heute zuviel Absicht. Wollten wir sagen, die vorige Periode, die der Piloty, Mackart, Lenbach war in ihren Tendenzen ein mißverstandenes Venedig, nicht ohne Fug könnten wir hier behaupten, die Leiblschule sei ein mißverstandener Rembrandt. Denn die Natur ist diesen Malern ebensowenig Richtschnur und Endziel wie den vorigen; es ist dieses ein dunkler sammetweicher Ton, und ihn zu erreichen, wird frei nach bewährtem Rezept experimentiert. Lindenschmitt, der unter den vorigen schon genannt wurde, versucht sich gelegentlich auch in dieser Art und an ähnlichen Studien von seiner Hand erkennen wir am deutlichsten die Mache: es wurde ein brauner Hintergrund gesauct auf alle Fälle, und in diesen helle kleine Querstriche hineingesetzt, sodaß an den Rändern die braune Brühe hervorquoll. Das galt als pikant und ein so „gepflasterter" Kopf unbedingt als kostbare Malerei; die verschiedenen Phasen der organischen Malerei Rembrandts, die von jener lebendigen Transparenz des zitternden Urschleims ist und deren Art dieser jedesmals aus dem Seelischen zu entwickeln und im Ton mehr und mehr zu vergeistigen strebte, blieben diesen Malern, scheints, vollends verschlossen. Ein ganz so groteskes und rohes Beispiel wie solch ein Kopf von Lindenschmitt findet sich natürlich unter Leibls Arbeiten nicht, aber genügend

Digitized by Google

derart, die uns heute auf die Dauer unerträglich sind. Auf den ersten Blick frappiert diese in ihren dunkelsammtnen Cellotönen so wohltuend sich einschmeichelnde Malerei ja in der Tat, doch wir erkennen bald, daß wir es nicht mit einer kostbaren Malerei, vielmehr mit einer leckeren „Mache" zu tun haben. Denn mit vollendeter Kunst verträgt sich eine derartige „Absicht" des Vortrags nicht; nur vollendete Kunst kann aber auch zugleich eine vollendete Malerei sein. Also steckt in diesen wohlklingenden, das Kennerauge anfangs entzückenden Bildern allzuviel Absicht, um als wirklich vollendete Malerei gelten zu können. Das hat denn auch Leibl, dieses starke Talent, bald eingesehen und sich in seine zweite Phase hinauf entwickelt, während seine Schüler in der Nachahmung des Oberflächlichen befangen blieben, seine Schüler, die heute einige allzuflinke Modeapostel als große Maler zu feiern beginnen; die Schuch, Alt, du Frênes. Dabei hat Leibl nicht einmal in dieser manierierten Art begonnen; eine ungewöhnliche Kraft wie er konnte unmöglich so unsolide beginnen, es war diese Art für ihn ein Durchgangsstadium auf dem Wege des Suchens und Erkennens. Er begann in den sechziger Jahren mit dem Porträt seines Vaters, dem seiner Schwester und dem Bild der „Kokotte" mit der Kalkpfeife als einer, an den noch nicht unbedingt große Hoffnungen zu knüpfen sind — denn die Abhängigkeit war zu deutlich — doch als einer, der mit Eifer ein hohes Ziel erstrebte. Die Bilder sind vorsichtig und gewissenhaft gearbeitet — nicht selten ein wenig weichlich — und getragen von dem einen Willen: eine Tonschönheit zu erreichen. Aber viel eigenes ist in diesen Bildern durchaus nicht, kein außergewöhnlich scharfes Sehen, das einen tiefen Geist verriete,

Digitized by Google

bekundet sich in ihrem Vortrag; es sind Bilder, die aus einer schlichteren Abhängigkeit als die der vorigen Schule — Menzel, Knaus und Spitzweg immerhin noch ausgenommen — ins Eigene wollen, nur daß die Abhängigkeit eben eine solche war, die einem kraftvollen Talent den Weg nicht unbedingt verrammeln mußte, wie dies bei Mackart und Lenbach der Fall war. Schiens auch manchmal so. Denn der frei gewordene, der nun bald sich kühn Herr seiner Kräfte fühlte, beginnt zu wachsen, die Abhängigkeit äußerst gewandt in „Eigenheit" wandelnd — statt sie zu überwinden — in eine Eigenheit, die die gröbste Unart war: und es entstehen Bilder wie die „Tischgesellschaft". Man prüfe doch einmal eingehend die Malerei dieser Tafel. Von Oberflächlichen wird sie heute noch geschätzt, während nichts mehr gegen sie spricht, als daß mittelmäßige Nachahmer sich an sie klammerten, von denen keiner es wagte, der späteren, reinen Kunst des geläuterten, ausgereiften Meisters zu folgen. Die „Dorfpolitiker" und die „Drei Frauen in der Kirche" machte Leibl keiner nach, die Kunst der „Tischgesellschaft" nachzuahmen fiel den Schuch und Alt nicht schwer. Wir sagten, man beachte die Malerei auf diesem Bilde; der materiale Charakter ist den Gegenständen durch diese Strichtechnik genommen, die Gegenstände wirken zerfledert, schmalzig, aufgelöst. Die Finger einer Hand machen den Eindruck, als habe jemand sie erst in Leim getaucht, und dann in Federn; sie flattern auseinander und drohen von der Hand zu fallen. Akzeptabel ist auf diesem Bilde nur der Kopf des Mädchens, der des rechts stehenden Mannes ist direkt mittelmäßig und ein andrer wie mit Teer verklebt und die Tischdecke scheint ein auseinander schmelzender schmutziger Schneeklumpen. Das

Digitized by Google

Unsolide des Strichs mag zum Teil daher rühren, weil das Bild auf eine Holzplatte gemalt ist. Bediente in seiner zweiten Phase Leibl sich fast ausschließlich der Holzplatte, die dem Linienstil direkt entgegenkommt; so in den ersten Jahren, mit Recht, sehr selten, da der flotte Pinsel auf der glatten Holzfläche nicht annähernd für eine Malerei dieser Art den Halt findet wie auf dem Korn der Leinwand. Nein, dieses ist keine gute Malerei und so leichtfertig und unsolide hat der nun angefeindete Böcklin nie gemalt. Nur gut, daß der Künstler selbst dieser Meinung war, nie wäre er sonst in seine zweite Phase empor gewachsen. Daß diese Richtung den Todeskeim in sich trug, unfähig, eine entwicklungskräftige Schule zu zeitigen, ist einleuchtend; sie war das gefährlichste Münchener Ateliergeschmadder, aus dem mit eisiger Kälte sich Leibl heraus kristallisierte, die Schüler im Palettenmoor zurücklassend. In der Art jener „Tischgesellschaft" malte Leibl freilich noch verschiedenes: das Porträt des Malers Kadeder, dessen Kopf durch die kurz gehackten Striche wie gefiedert scheint; man ist versucht, das lockere Gefüge aufzublasen, die „Alte Pariserin", die durch diese Technik so wacklig in den Gelenken steht, daß sie umzufallen droht. Bevor Leibl jedoch die unbestechlichen Mittel seines ehernen Linienstils verwendete, der köstlich ist wie die Runen kristallinischer Gebilde, hatte er es auch verstanden, jene Mittel des malerischen Vortrags für sich derart zu reinigen, daß ihm bedeutende Werke auf diesem Wege gelangen; ein Stadium, auf das ihm schon keiner seiner Schüler zu folgen vermochte: ich nenne die „Dachauerinnen" und das Porträt des Herrn „Pallenberg", Leistungen, in denen aus dem Malerischen eine gewisse Monumentalität erreicht wird, eine Monumentalität, die

Digitized by Google

allerdings nicht ganz von Pose freizusprechen ist. Besser freilich noch, weit besser in seiner stillen Schlichtheit, die so sehr entfernt von jeder Absicht der Mache ist, gefällt uns das im Ausdruck wirkungsvolle und in seinen grauen und schwarzen Tönen delikate Porträt der Gräfin von Treuberg. Es ist dies das einzige uns bekannte Porträt Leibls, aus dem eine Volkskultur zu sprechen scheint, — etwa wie aus den Porträten von Oldach und Waldmüller für ihre Zeit — denn aus allen übrigen spricht eine Atelierkultur. Und es folgen die späten Glanzleistungen, die „Dorfpolitiker“ und die „Drei Frauen in der Kirche“, Werke, in denen der alte deutsche Kunstgeist, der Geist Holbeins nach Verkörperung ringt; mag das Malerische und Zeichnerische auch nicht ganz ausgeglichen sein und der Mangel an Geistigem — der Leibl von Holbein so scharf trennt — den Bildern auch ein Stillebenhaftes verleihen, es sind Werke, rein in der Absicht, ehrlich im Können, von außerordentlicher Begabung getragen und darum eines unsterblichen Ruhmes sicher und voll Ehrfurcht und Bewunderung reichen wir dem Schöpfer dieser Bilder die Palme. Freilich, eines Einwands können wir uns auch nicht enthalten: wenn Hubert von Eyk, Holbein, Rembrandt „Drei Frauen in der Kirche“ malten, so saßen sie wirklich in der Kirche; das ist bei Leibl nicht der Fall und dieses trennt ihn von jenen großen Meistern: nehmt diesen drei Frauen die Gesangbücher und gebt ihnen eine Salatschüssel; sie sitzen in der Küche! —

Die Grenzen Leibls lassen sich ferner bestimmen, so wir bedenken, daß ihm, dem allerdings verhältnismäßig früh Verstorbenen, nicht vieles dieser Art gelang, er hingegen in dieser Technik seiner zweiten Phrase manch

Digitized by Google

schwaches Werk uns gab, das wohl die Überschätzung jener blendenden Jugendwerke mitbedingen mag. — Was bliebe uns da noch über seine Schüler zu sagen übrig, deren Namen wir nannten? Sie leisteten — man denke an Schuchs „Ente und Radix" — gewiß respektables, doch blieben sie im Grunde eintönige Manieristen. Nur sei noch erwähnt, daß Sperl ein verhältnismäßig selbständiger Landschafter war. Die Landschaft ließ sich nicht in diesem Querstrich hämmern. Also wenden wir uns Trübner zu, als dem einzigen, der die malerische Seite Leibls selbständig weiter entwickelte.

* * *

Vertieft man sich in die Werke Trübners, die dieser in den siebziger Jahren schuf, es fällt sogleich auf, wie verhältnismäßig wenig der ausgezeichnete Maler, selbst in seinen frühesten Bildern, der Manier verfallen ist, die seinen Lehrer Leibl eine kurze Zeit, dessen übrigen Schüler dauernd im Banne hielt. Zwar herrscht in seiner Maltechnik der Querstrich in einer oft recht peinlichen Weise, doch ist er der Form untergeordnet, wird mittelst seiner die Form umschrieben, so daß er in einiger Distanze verschwindet und die Illusion des Materiellen deutlicher wird; sei es nun die des Fleisches in dem saftig gemalten Kopf der feschen Blondine mit Pelz oder handle sich's um Stoffe oder das Fell eines Tieres. Wie sehr der Künstler aber den Leibl-Schülern überlegen war, erkennt man recht da, wo sich's um die Wiedergabe des gleichen Modelles handelt. Wir hörten einst aus dem Munde eines bekannten Berliner Malers die Worte: „Trübner ist doch zu sehr zweiten Ranges, zu sehr abhängig von Leibl"; eine Äußerung, die von ungefähr nicht des Scheins der Glaubwürdigkeit entbehrt. Be-

Digitized by Google

trachtet man jedoch Trübners gesamte Produktion der siebziger Jahre, man staunt geradezu, wie wenig der Maler die Nachteile der Leiblschen Bilder jener Zeit teilt und wie er Leibl als Porträtist im Ausdrucksvermögen nicht selten überlegen ist. Das Stillebenhafte ist den Trübnerschen Köpfen nicht annähernd so eigen und man vergißt die Mache beim Anblick des Dargestellten weit eher, um sich dann wieder ihrer ganzen Feinheit zu erinnern. Welch außergewöhnlich vornehme Leistung ist nicht das Porträt des Malers Schuch, fast ganz in Schwarz, nur mit einer leichten Aufhellung von dunklem Grün und einem einzigen Rot im Hutrand; so bewußt mit dem Ton operiert wie Trübner hier mit dem wenigen Grün und Rot, hat Leibl niemals. Mag Trübner anderseits die brutale Kraft fehlen, die Leibl zur Größe der „Dachauerinnen" und dem „Pallenberg" verhalf, Trübner ist hier der Maler, der in seiner frühen Zeit Leibl zu sein sich vergebens bemühte, um dann erst im späteren Zeichnenstil zur Reinheit der Mittel zu gelangen. Trübner erreichte annähernd eine gleiche Reinheit — wenn auch nicht Kraft und Größe — aus dem Malerischen. Seine Porträts: „Schuch", der „Artillerist", „Dame in Grau", schlagen alle Leibls ähnlicher Richtung, mag der Lehrer auch dem Schüler den Weg gewiesen haben und in mancher Beziehung die größere Begabung sein: hier hat der Schüler den Lehrer überholt. Je länger wir diese Meisterbilder Trübners betrachten, je vollendeter erscheinen sie uns und nirgends empfinden wir in ihnen das Schmalzige, Weichliche, das die Leiblschen Malereien hin und wieder für unseren Geschmack heute beeinträchtigt. Selbst der „Leichnam Christi", der im Pinselstrich ein wenig voller Absicht ge-

Digitized by Google

mauert ist, wirkt in einiger Entfernung als Qualität des Gegenstandes und im Ausdruck stark. Die Grenzen Trübners liegen im Kolorit. Zwar hat er Ton, doch ein Koloriſt im eigentlichen Sinne ist er nicht; dazu ist seine Skala zu eng, zu kühl, man verlangt vom Koloriſten Wärme des Temperamentes; es liegt schon im Wort. Trübner ist arm im Farbenempfinden; anfangs Schwarz und Grau, heute Grün, Ocker-Braun und Blau sind seine Noten. Das macht, daß heute seine Porträts nicht selten in der Farbe wirken, als seien sie Waldlandschaften. Und darin liegt allein bei Trübner die Wandlung in die zweite Phase; er ist im Kolorit heller geworden, die braune Untermalung fehlt neuerdings und der Querstrich, einst kurz, ist heute lang, nicht selten Bauklötzen gleich; doch immer fest gegliedert, architektonisch, nie flockig, zerfledernd. Am augenfälligsten zeigt diese Enge des Temperamentes, wie sie sich im Kolorit bekundet, sich der Landschaft gegenüber, und einst wie heute. Den süßen Zauber ihres schwellenden Gefieders vermag dieser Maler nicht zu fassen. Nicht selten, daß er sie räumlich meisterhaft umschreibt, doch liegt stets ein Etwas über ihr, als sei erst kürzlich fröstelnd ein Aprilschauer niedergegangen. Ein lachendes und ein weinendes Auge bescheint sie; und über jener seiner ersten Zeit liegt eine lehmige Schwere, die sie leblos, gobelinartig wirken läßt. Ein letzter Blick auf die ausdrucksvollen Frauenköpfe sagt uns: um wieviel näher würden diese ausgezeichneten Malereien uns stehen, so nicht ihr erdiger, brauner oder grau-kühler Ton sie für uns in eine Ferne rückte, in der wir sie wie durch einen Schleier sehen: wir fühlen nicht den Reiz ihrer Haut, den Duft ihres Fleisches, sie wecken kein

Digitized by Google

Verlangen in uns, wirken mumienhaft, wie Verstorbene, die durch Injektion einer konservierenden Flüssigkeit man im natürlichen Zustand der Muskelelastizität erhielt. Dieses kühle Distanz-Leben aber hat seinen letzten Grund im Innern des Künstlers, dem die volle warme Keimkraft, die Produktivität des Herzens fehlt, deren der Maler stärker bedarf als der Zeichner, der sie durch architektonisch gliedernden Geist ersetzen kann. Es ist doch zu viel einseitige Verstandeskultur auch in dieser Malerei.

* * *

An jener inneren Wärme aber gebrach es einem Künstler weniger, der hier noch mit einigen anderen anzuführen wäre. O, daß diesem Victor Müller ein müheloses Entfalten gewesen wäre. Aber vielleicht ruht gerade der Reiz seines moussierenden Temperamentes in dieser Dissonance. Ein Mann mit sprühendem Innern, der eine malerische Kultur erstrebte, so zerstörte ihn das Fieber seines Wollens. Wie seltsam, daß in dieser Zeit die Zweiheit — Erleben und Gestalten — keinem gelang oder auf anderem Wege nur Thoma und Böcklin. Es beschränkte sich die Leibl-Schule nur auf das Malen-Können, darum vermissen wir heute ein Wesentliches in ihren Leistungen, die nie so rückhaltlos wirken werden, wie die anderer großen Kunstzeiten. Victor Müller begnügte sich nicht mit dieser Seite des Formalen. Dazu muß in Betracht gezogen werden, daß er im Grunde der Ahnherr der Schule ist; er starb 1871, während die anderen im blühenden Jünglingsalter standen. So gehört er eigentlich der früheren Gruppe an, ist gewissermaßen der Gegenpart von

Digitized by Google

Gabriel Max: dort eine maladive Nostalgie in bleicher Morbidezza, hier ein brünstiges Verlangen in heißen trüben Farben, durch die hin und wieder das erloschene Auge der Melancholie starrt. Heiß wie eine junge Tigerin lauert die üppige Blondine in ihrer roten Haarmähne, während um die kurze Nase und die sinnlich geschweiften Lippen das Verlangen flackert, das die knappen Brüste spannt. In der Herodias ist die Sinnenglut ein wenig durch sentimentales Pathos verweichlicht; wir möchten diese Rothaarige eher Herodias nennen. Über den Porträts, dem eigenen, dem Scholderers, dem einer jungen Frau im Hut, liegt trübe Schwermut und selbst in den Märchenkompositionen ist ein Zug von Traurigkeit wie ein Schmerz um die Illusion der Unschuld. Mit tiefem, feierlichem Schauer dringt dieser Ton aus jenem „Abschied" noch hervor, da ein schlankes Weib beruhigend die Hände aufs Haupt eines gebrochenen Mannes legt; es ist wie die Entsagung eines hoffnungslosen Wunsches: in Herz und Hirn des Malers lebte er . . .

In den großen Bildern Müllers, so in „Romeo und Julia" werden die Grenzen seiner Kraft und die Mängel seiner Malerei augenscheinlicher; das Bild wirkt dumpf in der Farbe und voller Schwärzen, und schon durch den Vorgang ein wenig ins Theaterhafte getrieben, obgleich die Linie der Leidenschaft edel getroffen ist. — Es wäre Habermann zu nennen, heute ein unleidlicher Manierist, der gut begann im Sinne Leibls, doch nicht von ihm abhängig, und wie Leibl von Rembrandt eher von spanischen Meistern beeinflußt scheint, wie gewisse koloristische Finessen, ein Hang zum Fauligen, Schaurigen, bekundet. Schon damals zeigte

Digitized by Google

er Neigung und Verständnis für absonderliche Frauentypen und wußte sie lebhaft wiederzugeben. Das „Porträt einer Münchnerin" ist in seiner Natürlichkeit pikant, das einer „Dame mit rotem Barett" duftet ein wenig nach Atelierplunder. Einen Augenblick zollte er auch Bastien-Lepage seinen Tribut. Über Ernst Zimmermann und Hans Berger könnte ausgesagt werden, daß sie im Sinne des frühen Habermann manchmal zu malen verstanden; über Albert von Keller, daß er eine Mischung von Stevens und van Beers sei: „Dame auf blauem Fauteuil". Und blieben noch Frölicher und Stäbli, die bei teilweise trockener Malerei der Natur mit Leidenschaft sich nahten und bei verhältnismäßigem Realismus sie in Aufruhr darzustellen suchten, wie einst die Romantiker es liebten. — Dies wäre München, käme nach Weimar, Stuttgart und Frankfurt mit Einigen.

* * *

Naturen von der Qualität Stäblis und Frölichers in München waren in Weimar Hagen und Gleichen-Rußwurm und der an Jahren jüngere, erst kürzlich ausgegrabene, vielleicht aber seines tragischen Geschickes wegen überschätzte Buchholz. Manche glaubten, in ihm besonderes für die deutsche Kunst entdeckt zu haben und mußten doch angesichts seines Werkes zugeben, daß er in der Naturanschauung nichts hinzugefügt hat, was sich nicht schon bei den beiden vorigen fände, die, wie er, die Landschaftsmalerei nicht auf die malerische Qualität der Münchener Figurenmalerei der Zeit zu heben wußten, was freilich den Münchenern auch nicht gelang; ein Fingerzeig dafür, wo es dieser Malerei fehlte. Die malerischen Qualitäten in die Landschaftsmalerei einzuführen, die die Figurenmalerei schon in den siebziger

Digitized by Google

Jahren bei Leibl und Trübner zeigt, gelang erst Max Liebermann in Berlin. In den Bildern von Gleichen-Rußwurm und Hagen überwiegt ein ziemlich nüchterner Realismus des Gegenständlichen, sie sind mehr gezeichnet als gemalt, ohne eigentliche Tonwerte — die man um jene Zeit in der Figurenmalerei im Innenraum nach einem Schema beherrschte, in der freien Natur aber noch nicht abzulesen vermochte — und darum für uns ohne eigentliches Leben. Betonten diese Maler die Farbe stärker, so wurden auch sie schwer und dunkel. Und es stehen diese Künstler, die verloren gegangenes wieder zu erobern hatten, weit zurück nicht nur hinter jenen frühen Naturalisten — welch ein Künstler war Friedrich gegen sie — auch hinter Schirmer und verwandten Naturen, deren Intimität sie auf dem mühsamen Wege des „Malens" vollends eingebüßt haben. So ist um diese Zeit, gerade für die jüngere Generation, aus einem Anschauungs-Uebergang vielleicht ein besonderer Tiefstand für die Landschaftsmalerei zu konstatieren. Was Buchholz betrifft, so tritt das Zeichnerische deutlicher bei einigen Frühlingsbildern hervor; in der Farbe schwach und kraftlos, ein mattes Gelb-Braun überwiegt, sind die Birkenstämmchen in der Zeichnung nicht ohne Reiz. — Um einen Ton frischer sind die nordischen Charakter tragenden Henseler, Tübbecke, Weichberger, Feddersen und besonders Jessen. —

Eine ganz eigene Stellung nimmt in dieser Zeit der Schwabe Theodor Schüz ein; wer seine ganze Produktion kennt, weiß, daß er Genrebilder schlimmster Sorte fabriziert hat, dann aber gelangen ihm Töne von Richterscher Innigkeit und überraschende Beleuchtungsmomente — wie sein 1861 gemaltes Erntebild — und ein Kolorismus,

Digitized by Google

der trotz einer spießbürgerlichen Kleinlichkeit in der Stoffbehandlung in seinen Lila-Tönen modern anmutet. Dabei ist nicht zu verkennen, wie die schier unglaubliche Fülle von Einzelheiten schließlich einem Gesamt-Empfinden auf jenem Bilde untergeordnet ist und sich unter diesem zahllosen manch Reizendes findet: man schaue solchen Steinkrug im kühlen Schatten und die auf dem Leinen ausgebreitete Mahlzeit, oder man beachte, wie ein blumengeschmückter Strohhut gemalt ist, oder ein Bündel Kornähren uns in seiner Illusion deutlich wird. Die Köpfe wirken daneben teilweise unfrei, doch auch nicht ohne Qualität in der Beleuchtung, besonders der der Mutter mit dem Reflexlicht von unten. Und beachtet man dann noch die erstaunliche Leistung der Wiedergabe des Apfelbaumes mit seinen zahllosen Blättern und Früchten, so sagt man, natürlich nur in Hinsicht auf dieses eine Bild, nicht auf den allgemeinen Kraftwert: ein etwas modernisierter Waldmüller. —

Des Frankfurter Eysen „Porträt seiner Mutter" ist eine Leistung, in der sich die malerischen Qualitäten des frühen und die zeichnerischen des späteren Leibl gewissermaßen und in bescheidenen Grenzen mischen; eine zarte, sympathische Arbeit, Wasmann nicht fern, doch schmelzender im Ton, der Künstler im Grunde aber doch wohl von nicht allzu ausgiebiger Kraft, wie seine Landschaften uns einreden und in ihnen, Burnitz noch nahe, das ausgeblaßte Kolorit nur um einen Ton lichter und fleischiger im Strich. Daneben wirkt Scholderer etwa in der Stärke eines Charles Schuch, doch im Ton weiter zurück, eher wie ein Zeitgenosse des Diez.

Wäre die Grenze, die wir uns, der Jahrhundert-Ausstellung entsprechend steckten, bis in die Gegenwart

Digitized by Google

hinausgerückt, wir müßten uns an dieser Stelle eingehender mit Wilhelm Steinhausen befassen. Wir wollen hier nur, um seiner würdig zu gedenken, an das wunderschöne „Doppelbildnis" erinnern, das den Künstler und seine Gattin darstellt. Die kleine Landschaft, die auf der Jahrhundert-Ausstellung zu sehen war, wirkte auf den ersten Blick allzu grün; doch wer sich in sie vertiefte, fühlte die Empfindung in sich rege werden, die Steinhausens Kraft ist und seine höchst persönlich gewählten Motive belebt mit der Weihe des Evangeliums: der Geist Gottes schwebt auf seinen Wassern und die Lilien, die auf seinen Feldern blühen, sind wahrhaftig jene glücklichen, die nicht säen, nicht ernten und die der Herr dennoch ernährt. Es ist ein Milletscher Zug in diesem Künstler.

VII.

Max Liebermann.

Man hat soviel gegen Liebermann geredet, doch auf den Wegen der Erkenntnis geht's eigentümlich zu, sagen wir; langsam aber sicher waltet dennoch die Gerechtigkeit: war Leibl im Malerischen schon größer als Lenbach, der ihn zeitlebens unterdrückte; ersehen wir nun, daß Trübner der reinere Maler als der junge Leibl ist, auf dessen Kosten er stets hintangesetzt wurde; wir fühlen nun auch deutlich, wo wir die Einzelnen in Gruppen einmal bei einander hatten, daß der so viel als heimatlos gescholtene Liebermann dennoch von den Malern dieser Epoche der einzige ist, dessen Bilder nicht nur Malereien sind im Sinne der Leibl und Trübner, dessen Bildern tatsächlich Erdgeruch eignet. Die Bilder des frühen Leibl

Digitized by Google

und Trübner waren noch Atelier-Malerei — bei allen ihren hervorragenden Eigenschaften — bei Liebermann erst weht der neue, lebendige, zukunftsträchtige Geist, der Geist der neuen Zeit, der Geist des Jahrhunderts, der Atem der Natur, und belehrend ist, sein Werden in der Entwicklung dieses Malers zu konstatieren.

Wir sitzen vor dem Bilde „Bauern in einem Rübenfelde" und unser Blick schweift über die braune aufgerissene Erde hin zum Horizont, wo ein schmaler Strich schweren, grauen Himmels sichtbar wird; und wir riechen den Dunst der Menschen, die Funktion ihrer Arbeit wird in uns lebendig, wir hören den blanken Spaten in die Erde fahren. Es ist in diesem Bilde gewiß noch vieles schwer und braun, doch man sage nicht, daß es farblos sei; man suchte damals mit Vorliebe diese dunklen Stimmungen mit bewölktem Himmel und sie gaben wieder, was wir fühlten. Das Denken in einem Dezennium umspannt alle produktiven Köpfe, ist in allen ein gleichmäßiges und dem gleichen Gesetze des Fortschreitens unterworfen, und heute, wo wir farbige Sensationen in der Landschaft suchen, ist Liebermanns Witterung scharf und fein genug, an der Spitze weiter zu marschieren. Also schwer und dunkel ist dieses Bild für unser heutiges Empfinden. Doch durchaus Vermittler seines Wollens, ist es nicht nur eine Malerei, die um ihrer selbst willen da ist; das Leben erwacht unter ihrem Pinselstrich, ist sie auch noch nicht ganz frei von Atelierallüren. Betrachtet man aber die ganze, wenig umfangreiche Kollektion Liebermannscher Bilder, die ums Jahr 1875 entstanden, man erstaunt, wie rasch der Maler sich von diesen Atelierkonventionen freimachte. Ein Blick auf die „Gänserupferinnen" führt uns ein Stück Wegs zurück; das

Digitized by Google

Bild ist eine Schülerarbeit, gegen das vorige gehalten, und das „Stilleben“ mit dem Selbstporträt ist noch beinahe roh zu nennen. Die „Gänserupferinnen“ bedeuten einen entschiedenen Fortschritt gegen dieses Stilleben, doch ist in ihrer Bewegung noch viel von den Allüren des in seinen Anfängen als Maler so kühn einsetzenden Anekdotenerzählers Munkaczy. Es übernahm Liebermann die malerischen Qualitäten seines Lehrers, doch auch bis zu einem gewissen Grade dessen Unarten: diese Figuren posieren noch in ihrer Tätigkeit, so frei sie sich auch scheinbar bewegen: sie rupfen nicht wirklich, sie halten still: es hat seinen Grund darin, daß die Bewegungen nicht genügend zusammen-, nicht genügend in einander übergehen; die einzelne Figur lenkt die Aufmerksamkeit zu sehr auf sich und dann erkennt man sie als tot. Auch koloristisch ist das Bild noch fest und nicht groß gesehen; aber welch ein eminenter Fortschritt ist hiergegen die „Kartoffelernte“. Die Bewegung der vier Figuren im Vordergrund ist durchaus einheitlich; sie sind rastlos bei der Arbeit. Und welch einen Fortschritt bedeutet das Bild im Ton gegen das „Rübenfeld“, das soeben erwähnt wurde. Das schwere Schwarz-Braun ist in ein seidenweiches Grau-Braun aufgelöst, der Himmel ist zarter und die Figuren, luftumflossen, stehen im weiten Raume. Zwar könnte man dieser außerordentlich distinguierten Tonskala nachsagen, daß sie in direkter Genealogie aus den Bildern des Mauve stamme; doch nicht lange und die Eigenheit des Künstlers bricht sich Bahn, die seitdem der Grundzug seines Wesens blieb, der durch die manigfachsten Anregungen als Urton durch klingt. Es ist in Liebermann, mehr als in irgend einem modernen Holländer oder Franzosen (Degas immer aus-

Digitized by Google

genommen), das Bedürfnis der Raum-Darstellung, und in den noch in die 70er Jahre fallenden Studien zu den Amsterdamer Waisenhausbildern — deren glänzendstes das im Städel-Museum ist — sehen wir diesen Zug leise sich regen im Verein mit den ihm eigenen Farbentönen aus Zinnober und Weiß, während ein kleiner „Biergarten", auch noch aus dieser Zeit, die reiche Fülle des Kommenden ankündet, das dem Künstler in der Wiedergabe des Sonnenlichtes gelingen sollte. Und auch die damals schon anhebenden Studien zum Motive der „Kleinkinderschulen" zeigen das Eigene im Kolorit, und auch ein wie ausgesprochener Genremaler dieser Revolutionär, der theoretisch stets gegen die Wahl des Gegenstandes eifert, im Grunde ist. Die Amsterdamer Waisenhaus-Bilder, deren Vorstudien noch in die 70iger Jahre reichen, sind wohl das Eigenste, das der Künstler schuf; auf der Höhe des Könnens, frei von direkter Beeinflussung, während an der reichen Entwicklung, die er in späteren Jahren und bis in die jüngste Zeit nahm, die Wirkung seiner Helden nicht spurlos vorüberging. Doch ist er uns gerade dadurch ein Beispiel, wie ein Künstler Einflüsse assimilieren soll und darf, ein Vorgang, der in früheren Jahrhunderten selbstverständlich, im Zeitalter des Individualismus aber verpönt ist. Das Zeichen aller starken Künstler ist Entwicklung; der Durchschnitt, der Virtuose findet bald seinen Ton und hetzt ihn und sich an ihm zu Tode. Bei Leibl, Trübner und Liebermann sehen wir diese Entwicklung, Phasen einer Entwicklung, und gerade bei Liebermann lassen sie sich, fortschreitend bis an den Lebensabend, konstatieren. Er ist ein „grand profiteur", vielleicht mehr, als die großen starken Künstler es waren, doch es ist ein Zeichen seiner

Digitized by Google

Lebendigkeit. Ist ein Künstler kein ganz Großer, etwa wie Rembrandt einer war, so führt die Eigenheit leicht in einen Stillstand: siehe Leibl! Nun wollen wir nicht sagen, daß Liebermann größer als Leibl sei, doch er ist anpassungsfähiger, und auch die ganz Großen hielten sich dadurch lebendig, daß ihr Organismus fähig war, bis zum Alter immer neue Eindrücke aufzunehmen. Und Liebermann ist infolge seiner Anpassungsfähigkeit tatsächlich der einzige in Deutschland, in dessen Werk das Prinzip der modernen Malerei vollauf Bestätigung fand, mögen auch in den jüngeren Jahren, die Produktion der siebziger Jahre weist darauf hin, Leibl und Trübner als ausgiebigere Begabungen erscheinen. Aber ein grundlegender Unterschied ist der: Leibl nahm sich in beiden Epochen seines Schaffens die großen alten Meister zum Vorbild, erst Rembrandt, dann Holbein; Liebermann ging gleich in die Lehre der großen Zeitgenossen: so hatte er einen Vorsprung, der seine größere Modernität als Mensch beweist, die unter allen Umständen ein lebendiges Zeitgefühl voraussetzt. Kühl waren im Grunde alle drei, mehr Verstandes-Künstler als aus dem Herztrieb schöpferische Menschen. Doch ist's dem regen Geist Liebermanns allein gelungen und besonders in seiner letzten Zeit, Bilder zu malen, die wenigstens so scheinen, als sei das Herz dabei, was wir von Leibl und Trübner nicht sagen können. Der Geist Liebermanns ist so erregbar, sein Sensibilitätspunkt so vibrationsfähig, daß er, dieses Temperament des Gehirnes, scheint, als sei er eines des Gefühls, während Leibl und Trübner temperamentlos, geradezu eisig wirken: und der Grund ist, daß im letzten keiner der Drei in seiner Kunst eine Volkskultur spiegelt — der wunde Punkt des deutschen

Digitized by Google

Impressionismus — wie es in Frankreich und Holland der Fall war, da die Großstadt voller Traditionen, solchen des Gefühls und solchen der Technik, eins war mit Land und Volk und umgekehrt; ein Herz gespeist aus Millionen Adern, während bei uns ein jeder wurzellos ist, der Städter, der aufs Land zieht, der Ländler, der in die Stadt will: nirgends sind wir zu Hause, heimlos und darum kunstlos. Wir schreiben wider die große Stadt und finden in der Provinz den allerarmseligsten Bankerott und unser Bauer fährt lieber in der Stadt Müll, als daß er den Acker seiner Väter bestelle. Das Ausland, als Gegensatz hierzu, zehrte im Grunde noch von der Kultur des 18. Jahrhunderts (selbst das mit seiner Innenarchitektur so moderne England); so neu seine Geste auch schien, der Rahmen war der alte. Bei uns, die wir seit der Reformation zu keiner kulturellen Reife und Einheit gelangt sind, bahnt sich die Zukunftskultur an — wohl noch hundert Jahre werden vergehen, bis wir uns in diesem Sinne konsolidiert haben — auf Kosten der Gegenwart eine Zukunft: Berlin und Nordamerika; und gerade darum scheint die nächste Gruppe von Künstlern, so groß und stark im Geist sie sind, teils unzeitgemäß und manchem des Bekämpfens würdig — wie Thoma und Böcklin — oder wieder problematisch — wie Feuerbach und Marées — Künstler, denen es zum Schicksal wurde, aus einer stillosen Zeit einen Stil haben entwickeln zu wollen. —

VIII.

Stilisten.

Je länger man die Werke Feuerbachs betrachtet, je weniger befriedigen sie. Und was anders war er im

Digitized by Google

Grunde auch als einer, der aus der Hiſtorienmalerei kam, koloriſtiſche Einfälle hatte, aber ſchließlich doch nur ein feiner Zeichner, der auf der Suche nach der Farbe ſich zerſplitterte und innerlich nicht reich war. Ein Innenleben, aus dem ein geſchloſſener Gedankengang ſein Werk architektoniſch gegliedert hätte, beſaß er nicht. Wie weit ſteht er in der Kompoſition (mit Ausnahme des Gaſtmahls) hinter Rethel zurück und ſeine Zeichnung, ſo kräftig ſie iſt, ſcheint gegen dieſen italieniſierend. In der Farbe machte er Phaſen durch, nahm früh einen guten Anlauf, wurde rückfällig, erreichte in mühevollem Ringen das Ziel; ein Edler, zum Märtyrer geboren, geboren, als Verkannter in der Kunſtgeſchichte fortzuleben und gerade darum im Kopfe vieler vielleicht größer als er iſt. Wie ſteht die Glorie des Martyriums doch ſo gut und vieles verzeiht man dem, der mit Würde zu ſterben wußte, oder eine einzige Idee gegen die Maſſenbataillone des Unverſtands zu verteidigen hatte. Dann ſcheint ſelbſt der Reiche, von deſſen Reben der Herbſt Körbe auf Körbe goldner Trauben den Behältern ſpendete, bald vulgär und man liebt es, die eiſige Luft der Einſamkeit zu atmen, in der eine ſchwächliche Pflanze ſtolz erfror: ſo die Parole Feuerbach kontra Böcklin, die im Grunde ein Unſinn iſt. Aber immerhin, eine hohe Seele, die titaniſch rang und darum liebenswert, verehrungswürdig, zu lautem Ruhme nie gelangen kann und dauernd von einem kleinen Kreis gerechter Streiter überſchätzt werden wird; iſt Anſelm Feuerbach. Wie ſagt doch Friedrich Nietzſche: „ihr meiner Jugend Geſichte und Erſcheinungen, wie ſtarbt ihr mir ſo ſchnell“. Mit einiger Variation möchte man dieſe Worte auf Feuerbach anwenden. Auch ſein Leben war ein Ringen, ein Über-

Digitized by Google

winden, eine uneingestandene Trauer um eins, das er nie besessen: lebenschäumende Jugend. Die Landschaft zeigt's uns, und aus der Kälte des Gefühls nahm er wohl die Feinheit seines Kolorits. Er selbst im Grunde eine Philologennatur, ist sein Werk eine wahre Fundgrube für Freunde dieser Richtung des Kunststudiums; wie klar lassen sich nicht die Phasen auseinanderhalten, wie genau läßt sich feststellen, wie die Skala von Schwarz-Violett-Rosa in den Nanabildern allmählich zum letzten Entschluß kommt: aber was geht das uns an, die wir die Kunst genießen wollen in seligem Entzücken! Schließlich nährte sich Feuerbachs Kunst von diesem einen Nana-Modell; mit ihm steigt und sinkt sie. An ihr allein entwickelt er ein paarmal seine Farbe zur vollsten Reife und die Linie zur stärksten Ruhe und Geschlossenheit. Benutzt er ein andres Modell, und er versucht, mit wenig Glück, verschiedentlich zu wechseln, es verläßt ihn seine Kraft sofort und nicht nur in der Farbe. Oder wir sehen ihn italienisierend, in Anlehnung: die Puttenbilder. Er begann, in den fünfziger Jahren, als ein Maler von bewußter Absicht, d. h. als einer, der das Köstliche der Farbe mit dem Pinsel wiedergeben will, doch wir sehen ihn ersichtlich in Verlegenheit ums Gegenständliche: teils sinds Porträts, teils Landschaften und wieder sind seine Vorwürfe der Dichtung entnommen: das Leben gab ihm nichts, und wo er ihm gegenüber stand, wie in der Landschaft, wußte er nichts mit ihm anzufangen; sie erstarrt unter seinem Pinsel zum Gobelin. In einigen, scheinbar zufällig gewählten Motiven, so in einem „Mädchen trauernd um einen toten Vogel", ist diese Malerei seiner noch nicht dekorativen Phase am köstlichsten; eine kleine Dosis Rembrandtscher Farbengallerte, die so organisch

Digitized by Google

zittert, scheint ihr beigemischt. Von den Bildern der ausgesprochen dekorativen Art ist sein letztes, das „Konzert" wohl das reifste: hier gelingt ihm zum erstenmal auch das Braun als matter Ton, sonst lag ihm nur das Schwarz und das Grau; und ein neuer Typus, abseits der Nana — der ihm in der Stuttgarter Iphigenie, und auch sonst so gründlich für unser Empfinden mißlang — wird mit Glück versucht. Sein stärkstes Bild, die „Virginia", steht zwischen den beiden Polen seiner Malweise. Es ist wundervoll: gleich mächtig im Aufbau wie großartig in der Farbe; das kühle Schwarz der Tafftseide ist hinreißend gemalt und die leise Spur von Violett und Rosa blüht wie eine scheue Lockung aus der dunklen Wolke dieser Frauenseele: nur in diesen Farben konnte man die schweren Heldenglieder dieses herrlichen Weibes malen, aber auch nur so konnte der Künstler, durch dieses herrliche Weib begeistert, malen. Seine Darstellungen von Kindern „Ricordo di Tivoli" und die sonstigen Versuche, das Weib darzustellen, „Fünf singende Frauen im Frühling", finden wir fade; es sind die eines Manues, der nicht viel zu sagen hatte und seine Selbstbildnisse — auf einem gleicht er einem Opernsänger — lassen uns darüber nicht im Unklaren. Seine größeren Versuche zur Gruppendarstellung sind meist kalt und leer, mit Ausnahme des großartigen „Gastmahl des Plato", in dem er seine ganze Kraft in diesem Sinne ein einziges Mal sammelt, ihn aber die Farbe auf Kosten der Gesamtwirkung sogleich verläßt. Und auch ist dieses „Gastmahl" im ornamentalen Zierat allzureich. Seine „Amazonenschlacht" ist in bezug auf die Komposition schlimmster Kaulbach und nicht mit Rethel zu vergleichen. Wahre Bündel von Menschenleiber, wie verschlungenes Gekröse,

Digitized by Google

hängen und baumeln durcheinander, nur durch die gedämpfte Farbe und sichere Zeichnung unserem Blick erträglich gemacht. Die Skizze zur „Amazonenschlacht" ist uns deshalb weit sympathischer, auch im nur angelegten Kolorit, und auch die Skizze zur „Fliehenden Medea" und aus demselben Grunde. Landschaftlich ist uns das liebste seiner Bilder die „Francesca da Rimini", in dem die Natur wenigstens versucht, zu frohem Leben zu erwachen, angefeuert durch die schönen jungen Seelen, die in edler Pose in ihr träumen. So war er im Grunde eine Philologennatur, und ein Maler von vornehmem Geschmack. Verschmähte die übliche Geschichtsmalerei und versuchte in strenger Selbstzucht koloristische Probleme in schlichte Form zu bannen, die ihm, wie gesagt, nur dort in eigener Kraft und Schönheit recht gelang, wo ein wundervoller Mensch seinem Wollen Inhalt gab.

* * *

Je länger man sich in diesen Künstler vertieft, je höher steigt die Bewunderung für ihn; so lautet der auf Feuerbach angewendete Satz Marées gegenüber umgekehrt. Ein ganz Eigener. Kam Feuerbach aus der Historienmalerei und zersplitterte an den vielen Versuchen und dem unausgesetzten Arbeiten, sie zu überwinden, wir spüren bei Marées nichts von alledem. Hier steht ein ganz Neuer, ein ganz Eigener vor uns, der an diesem ganz Neuem, ganz Eigenem zerbrach, und der in der Tat den Spruch aus der Naturwissenschaft beweist: „natura non facit saltum". Man hat jüngst auf Böcklin gesagt, das Unkünstlerische liege bei ihm da, daß er zusammenhanglos sei, sich wider die Entwicklung stemme; er tat dies aber nur in einem Grade, der zur Entwicklung seines eigenen, im Jahrhundert

Digitized by Google

(nicht im engeren Zeitabschnitt) wurzelnden, Empfinden notwendig war. Von Marées nun kann man nicht sagen, daß er in diesem Sinne sich gegen die Zeit auflehne, doch im umgekehrten Sinne tut er ein ähnliches: er wollte aus der Zeit entwickeln, was sich aus ihr nicht entwickeln ließ (und zerbrach daran), was sich nur auf Böcklins Umweg aus ihr entwickeln ließ: einen Monumentalstil. Marées wollte ihn, Böcklin entgegen, tatsächlich aus den technischen Zeitbedingungen entwickeln, und seine Versuche stehen drum da, fremd und beinahe monströs, wie ein Versuch zu einer ganz neuen Art, hervorgegangen aus einer gewaltsamen Kreuzung, gegen die die Natur sich sträubt, die uns über ihr Geheimnis der Entstehung der Arten bisher vollends im Unklaren ließ trotz aller Hypothesen von natürlicher Zuchtwahl. Wie bei einer derartigen Kreuzung eine gewaltsame Mischung antipodischer Formen, so liegt in der Kunst de Marées eine Mischung der stilbildenden Gefühle vor, wie wir sogleich erkennen werden. Bei Böcklin ist das Empfinden nie, nur die Ausdrucksmittel sind hin und wieder antikisierend; was anging, da er das moderne Empfinden in eine entsprechende zeitlose Größe reckte: er wurzelte im Jahrhundert, nicht im Zeitabschnitt und Milieu. Bei Marées ist's umgekehrt, und das ging weniger an: er, wie auch sein Freund Fiedler wandten sich scharf gegen den Impressionismus, weil sie deutlich fühlten, daß aus seinem Geist keine große Kunst in ihrem Sinne wachsen könne; so nahm er das Malerische dieser Kunstrichtung mehr im allgemeinen, um sein durchaus antikes Denken darnach zeitlich zu verkörpern. Da liegt ein Widerspruch, der größer ist als der scheinbare bei Böcklin, und an ihm mußte er scheitern: Lineare Monumentalität und

Digitized by Google

maleriſches Empfinden ſind ein Widerſpruch. Die Entwicklung nahm von Rembrandt aus den umgekehrten Weg; es ſei denn, man verzichte wie Böcklin auf die modernen Ausdrucksmittel teilweiſe zugunſten des modernen Empfindens.

Die Kunſt des Marées wird von zwei Grundſätzen geregelt, die tief in ſeinem Geiſt wurzeln und ſeine Kunſt als ein Ganzes erſcheinen laſſen: den Raum darzuſtellen und den Menſchen als Typus (das Individuelle gilt dieſem hierin bewußt antimodernen nichts), ſind ſeine Probleme. Er iſt ein architektoniſcher Geiſt, den Griechen gleich, und kennt nur die Ebene als Horizontale und den Menſchen als Vertikale: die Grundregeln der antiken Kunſt. Sie waren dort durch die Plaſtik von ſelbſt gegeben, mußten aber von Marées, da das Bild nur mit zwei Dimenſionen rechnet, durch beſondere Mittel betont werden. Um der Landſchaft in dieſem Sinne Tiefe zu geben, bringt dieſer Geometer der Kunſt im Vordergrunde gern ein flaches Waſſerbecken an, wie auf ſeiner „Römiſchen Landſchaft“ oder eine Steintiſchplatte wie auf der „Römiſchen Vigna“ und um die Vertikale des Menſchen zu ſteigern, reckt er ſeine Arme meiſt hoch und läßt ihn Früchte vom Baume brechen; oder die eines Alten durchſchneiden das Bild erſichtlich als Diagonale, indem der Künſtler ihn die Hände nach einer am Boden hinrollenden Orange ausſtrecken läßt und mit ſo ſchlichter und doch elementarer Bewegung, als gelte es eine Welt zu greifen. So faßt dieſer Künſtler das Weſen des Daſeins, die Beziehungen des Menſchen zum All in ein paar Linien zuſammen und mit einer ſo erſchütternden Größe der Dargeſtellten, als reiche ihr Scheitel an die Sterne und umſpanne ihre

Digitized by Google

ſtumme Gebärde die Unendlichkeit. Dort aber, wo er ſich der Farbe als Koloriſt zu bedienen ſucht, wirkt dieſe wie der gelle Aufſchrei hoffnungsloſen Ringens und ein jäher Ikarus-Sturz aus dem Reich helleniſcher Weſenloſigkeit in die diſſonierende Sphäre zeitlichen Fühlens. Und die edle Poſe wird zur Grimaſſe, die wie ein heulender Spuck durchs Daſein irrt: denn was wollen auch dieſe orangenpfückenden Geſtalten im bunten Alltagskleid in der Weinſchänke, oder weshalb koſtümieren ſie ſich als heiliger Martin, Philippus oder Georg? In dieſem Künſtler ging ein letzter Deutſcher das Land der Griechen mit der Seele ſuchen, und da er zu ſehr Künſtler war, um nicht die Bedingungen der Zeit zu reſpektieren, erlag er hoffnungsloſem Wollen, dem ein Hildebrandt, aus dem weſensverwandten Material, glücklicher entging. Wie ein dumpfes, qualvolles Ringen wirken aus dieſen Umſtänden die Porträts des Künſtlers, in denen die Linie wegfiel, die Farbe übrig bleibt. Verſuche ſind ſie von teilweiſe zwingender Wirkung, aber doch nur Verſuche und auf den Dargeſtellten ſcheint das Geſchick des Malers zentnerſchwer zu laſten.

* * *

Im Kapitel über Liebermann ſprachen wir davon, daß unſer ſoziales Leben nicht derart ſei, eine große Kunſt zu ermöglichen, daß wir alle heimlos, darum kulturlos, kunſtlos ſeien, und daß deshalb die wenigen Verſuche in dieſer Richtung als zeitlos bekämpft würden. Unter ſie zählt das Werk Hans Thomas, als ein Wunſch, in der Kunſt wieder eine Volkskultur zu bieten. Während die beiden vorigen ihre Stilprinzipien eher aus dem Theoretiſchen entwickelten und, wenigſtens Feuerbach, mehr als Gegner der Pſeudokunſt der Geſchichtsmalerei,

Digitized by Google

sehen wir Thoma bewußt das eigene Lebensgefühl in dieser Richtung verarbeiten und ihn somit gewissermaßen als Verneiner des Kunstprinzips, von dem Leibl und Liebermann ausgingen. Würde nun das Werk Thomas nur von den Vertretern dieser Richtung angegriffen, so wäre das eine Prinzipiensache, die sich konsequenterweise auch gegen die Kunst Feuerbachs und Marées richten müßte, aber es ist auch aus einem Grunde anfechtbar, der die Kunst dieser nicht trifft: Thomas Werken eignet, gegen Feuerbachs starke Zeichnen- und exquisite Malkunst gehalten, nicht selten ein dilettantischer Zug; wir dürfen uns darüber nichts vormachen, uns nicht darüber täuschen: man bedenke, was Dürer und Holbein unter Zeichnen verstanden, und was selbst noch, um einen jüngeren, Thoma geistesverwandten Zeitgenossen zu nennen, der eherne Böhle in diesem Sinne leistet. Selbst gegen Böhle scheinen Thomas Blätter nicht selten flau, so daß sie die eines kunstverständigen Handwerkers aus alter Zeit dünken, der aus einem gesunden Instinkt im Umriß stets das rechte trifft, nie von der Bahn des Künstlerischen abweicht, im einzelnen aber oft dilettantisch wirkt. Anderseits war er von Anbeginn ein begabter Maler, der im Sinne des Münchener Realismus ausgezeichnete Sachen schuf, ohne lange zu tasten und zu suchen, und der mit scharfem Blick als junger Kunstschüler den Wert dieser Kunstrichtung erkannte. Dann wieder scheint er, wenn wir an die beiden anderen Stilisten zurückdenken, obgleich ihm die große und vornehme Geste des Marées fehlt und das distinguierte Kolorit Feuerbachs, weit erfindungsreicher als diese Problematiker, überhaupt die glücklichere Natur und nicht nur im Sinne der Lebens-

Digitized by Google

auffassung als auch in bezug auf die hieraus entwickelte formale Einigung des stilistischen Strebens. Es hat seinen natürlichen Grund darin, daß er weder eine Philologennatur wie Feuerbach war, noch ein in der Theorie antikisierender Geist wie Marées, daß er vielmehr durchaus ein Kind der eigenen Zeit war, dem es, als Bauer, gelang, im heimatlichen Boden wieder festzuwurzeeln, und in der Kunst, die persönlichen Empfindungen zu allgemein volkischen zu erweitern. Aber es kann nicht verschwiegen werden, daß, so schön und breit das Lied in all seiner Naivität einst anhub, es in formaler Beziehung gegen die letzten Jahre recht als verdünnte und skrupellose Wiederholung verklang. Freilich gibt es viel, sehr viel des Guten und Schönen von Thomas Hand, das dieser Tadel nicht erreicht. Seine besten Bilder entstanden Ende der siebziger Jahre und anfangs der achtziger. Zudem richtet sich dieser Vorwurf weit weniger gegen seine Landschaften, als gegen seine Figurenbilder. In der Wiedergabe landschaftlicher Schönheiten ist er unerschöpflich und eine Zusammenstellung des Besten, das dieser Künstler geschaffen hat, würde uns zeigen, was wir an ihm besitzen. In der Jahrhundert-Ausstellung hatte man fast nur die frühen Bilder gezeigt, von den späteren wenige. Für diese war der „Rheinfall" linear wie koloristisch eine starke Probe; die Form der Wellenkämme erinnerte in ihrem ornamentalen Rhythmus an ähnliche aus japanischen Holzschnitten und das Grün der Bäume und des Wassers bildete zum Blau des Himmels eine feste und klare Harmonie, der sich die Gegenstände in den Größenverhältnissen, die den Künstler den Figuren gegenüber manchmal verlassen, gut unterordneten. Was wir z. B. an Thomas Werken mit

Digitized by Google

dilettantisch bezeichneten, findet seine Rechtfertigung in jener Willkür, mit der der Künstler eine Figur als Proportionalwert in die Umgebung setzt. Auf dem „Wasserfall" aus dem Jahre 1875 scheinen die Körper der badenden Knaben z. B. zu groß, auf einem anderen Bilde die durch das Feld gehenden Bauern zu klein. Das charakteristische für die späteren Bilder Thomas ist, daß sie zwar nie gegen die künstlerische Gesetzmäßigkeit verstoßen, der sie der Konzeption zufolge im Aufbau verpflichtet sind, daß es ihnen jedoch an Intensität mangelt, weil sie die ziemlich bewußte Widerholung einer im Grunde einfachen Strophe sind, woher es rührt, daß ihre Form nicht jene Steigerung des Inhaltes ist, bis an die Grenze der Möglichkeit, in der ein Gedanke gedacht werden kann. Ihr Schöpfer ist ein kluger Bauer und seine Kunst ist Bauernkunst, die sich im Handwerklichen mit schlichter Einfalt begnügt.

* * *

„O ihr meiner Jugend Gesichte und Erscheinungen, wie starbt ihr mir so schnell", sang Nietzsche und fuhr fort: „dahin will ich einen immergrünen Kranz des Lebens tragen." Böcklin ist's, auf dessen Leben und dessen Kunst dieser Klageruf nicht zutrifft. Sein ganzes Werk ist dieser „grüne Kranz des Lebens" und die Sehnsucht seiner Jugend ist im höchsten Alter noch produktiv: nie wär sonst an seinem Baume die reife und süße Frucht „die Gartenlaube" gewachsen; dazu mußte ein Herz, ein ewig junges, in jugendlichstem Flor blühen. Vor sechs Jahren, um die Jahrhundertwende, schrieb der Verfasser dieser Abhandlung über das moderne Zeitempfinden den Satz: „es ist heute typisch für unsere Schöpferischen, daß ihr Gefühl verbraucht ist, das produktive Herzgefühl der

Digitized by Google

Jugend, das identisch ist mit schöpferischer Phantasie, ehe noch der Verstand zu männlicher Kraft reifte." Dies kennzeichnet heute viele, die meisten der Allzuintellektuellen der letzten Generation. Es ist dieser Zustand in der Dichtung leichter zu kontrollieren, als in der Malerei, da es in der Dichtung ohne Gefühl und Phantasie kein Schaffen gibt, während man sich in der Malerei immer noch mit dem „Vortrag", der Erkenntnis des Auges begnügen kann. Da aber diese Phantasiearmut, dieser Mangel an schöpferischem Gefühl, die Dichtung der Gegenwart durchweg verarmt hat, sollte es um die Malerei anders stehen und wir eine Forderung in dieser Richtung kurzerhand als eine „literarische" abspeisen dürfen? Es handelt sich hier um das schöpferische Vermögen einer ganzen Generation und im allgemeinen, nicht in bezug auf eine einzelne Kunst.

Die Wurzeln dieser Erscheinung reichen weit zurück.

Die Bourgeoisie, dieses Produkt des letzten Jahrhunderts, bedingte wie das soziale auch das künstlerische Proletariat; eine Folge der Bildung, die in zu weite Kreise drang und das Volk direkt verdarb. Wir haben kein Volk mehr, aus dem die Großen steigen, wir haben ein Proletariat; alle diese Zusammenhänge aufdecken und in ihren Ursachen nachforschen, hieße die Kulturgeschichte der letzten drei Jahrhunderte schreiben. Um es mit einem Wort zu sagen: was die Reformation begann, die französische Revolution gab ihm den Ausschlag. Die Bourgeoisie, ihr Produkt, bedingte zugleich die unberechtigte Forderung an den Einzelnen, von dem wir heute in der Kunst z. B. fordern, was früher nur das Genie, hinter dem ein Volk stand, zu geben vermochte: seelische Größe! So müssen wir uns denn in Anbetracht dieser

Digitized by Google

Zustände, diesem Heer von Malern gegenüber mit einem guten „Vortrag" begnügen, denn „seelische Qualitäten" vom Durchschnitt fordern, ist absurd und der bloße Versuch, dieser Forderung zu genügen, bringt so wunderliche Dinge zu Tage, daß der heftige, wenn auch aus anderen, kurzsichtigeren Gründen resultierende Einspruch der Gegner nur zu berechtigt ist. Früher gab der religiöse Kult selbst dem Durchschnitt eine Qualität; in der Zeit des Materialismus ist das natürlich anders. Aber wie verschroben sind die Strömungen aller religiösen Neubildungen; wir sehen keinen Ausweg. Das Christentum und die katholische Kirche ist immer noch der feste Kern. Als die christliche Religion im Holland des 17. Jahrhunderts aufzuhören anfing, der Kunst ein Inhalt zu sein, begannen die Maler mit dem „Stilleben", und die ganze selbständige Kunst ist seitdem solche „Stillebenmalerei" — im weitesten Sinne des Wortes geredet — mit ganz geringer Ausnahme. Ein neuer Ansatz religiöser Tiefe lag, wie wir schon betonten, in Philipp Otto Runge vor; er mußte naturgemäß vereinzelt bleiben. —

Die moderne Bourgeoisie bedingte aber auch in ihrer entnervenden Lebenstendenz das aphoristische der Kunstform, eine Folge der zersplitternden Subjektivität, deren Kehrseite die Frivolität ist. In Böcklin, dem abseits dieser Gesellschaft stehenden, brach der germanische Erdgeist durch; wollte er ihn verkörpern, er mußte teilweise auf eine frühere Kunstform zurückgreifen. Das ist eine Erscheinung, die sich an den bisher beobachteten Entwicklungsgesetzen nicht feststellen und bewerten läßt. Ein Volk, eine Gesellschaft, der Auflösung nahe, brachte hier — wie der Körper in der Krankheit das Gegenmittel — noch einmal ein Individuum hervor, das die ganze Rasse re-

Digitized by Google

präsentiert; so konnte es nicht aus den Zeitbedingungen produktiv werden, sah sich genötigt, alte und neue Ausdrucksmittel zu verschmelzen. Die ganze moderne Geistesrichtung ist in ihrer analytischen Tendenz das Gegenteil von schöpferischer Phantasie, wollte aber Böcklin jene Vorgänge der Kunst erhalten wissen, zu deren Erhaltung er prädestiniert war und die nur der schöpferischen Phantasie erreichbar sind, er mußte diese Transfusion der Ausdrucksmittel vornehmen, die natürlich nicht ohne Nachteile möglich war. Man verkannte sein innerstes Wesen und die Notwendigkeit hierzu, indem man sich heute über den Begriff „Phantasie" durchaus nicht klar ist; man verwechselt „Phantasie" und „phantastisch". Wir wollen den Unterschied an einem Beispiel klarmachen.

Ein Impressionist wie Liebermann wählt sich zum Vorwurf einen Kartoffelacker mit arbeitenden Bauern. Was er uns gibt, ist ein vollendetes Kunstwerk. Mit außerordentlicher Sehschärfe gab er die Erscheinung der Gegenstände farbig wieder und wir werden der Wirkung ihres Daseins durch die künstlerische Illusion teilhaftig. Nun dürfen wir uns aber nicht verheimlichen, daß die Beziehungen der Gegenstände, die Liebermann darstellt, in seelischer und geistiger Beziehung unglaublich arme sind. Wir sind weit davon entfernt, zu behaupten, der Künstler solle in sein Werk „Gedanken" hineinlegen, doch es ist eine Tatsache, daß die Grenzen der Darstellungsmöglichkeit des Impressionismus enge sind, gerade wie die Erkenntnisse der exakten Wissenschaft — alle Achtung vor ihnen — enge sind gegen jene der spekulativen Philosophie. Aber gerade die Kunst, als einziges Mittel, die Welt als Ganzes zu erfassen, dürfte doch nicht in den engen Grenzen der exakten Wissenschaft be-

Digitized by Google

fangen bleiben. Und sie kann heraus, ohne der Philosophie gleich im Dunkeln zu tasten. Wir sagten also, die Grenzen der Darstellungsmöglichkeiten des Impressionismus seien enge und der Künstler dieser Richtung auf Gegenstände angewiesen, deren Beziehungen untereinander arme seien, da er die anderen mit seinen Mitteln garnicht zu fassen vermöge. Ein Beispiel: auf dem Wege Liebermanns ist es ganz unmöglich, ein so herrliches Kunstwerk zu schaffen — um ein ultra-modernes zu nennen — wie der „Tod des Pierrot" von Beardsley es ist. Es ist dies ein Vorgang, den darzustellen nur der schöpferischen Phantasie erreichbar ist; und so steht es um alle komplizierten und zusammengesetzten Vorwürfe. Will also die Malerei nicht gänzlich verarmen, so kann sie auf schöpferische Phantasie nicht verzichten. Eine Forderung in diesem Sinne aber ist, wie wir schon betonten, zur Zeit unberechtigt, da der Mangel tief in der modernen Gesellschaft wurzelt. Die moderne Kunst hat sich auf den Standpunkt des wissenschaftlichen Denkens gestellt; es war notwendig, die Gehirne sind dem Zwange der Zeit unterworfen. Darum ist eine Forderung nach Werken der schöpferischen Phantasie im Augenblick unbillig; aber man leugne nicht, daß das Manko besteht. Alle Versuche der Unzulänglichen auf diesem Gebiet weisen auch wir natürlich weit zurück und es ist wiederum naturgemäß, daß in der Mehrzahl gerade die Gehirne der außerhalb der Zeitsignatur stehenden Mittelmäßigkeit ahnungslos der eigenen Unfähigkeit, sich berufen fühlten, in diese Lücke zu springen. So müssen wir uns denn für unsere Generation mit den Resultaten der modernen Kunst begnügen, da das wissenschaftliche Denken der neuen Zeit und das Wesen der schöpferischen Phantasie einander ausschließen. Weshalb es aber un-

Digitized by Google

künstlerisch sein soll, einen Stoff zu wählen, dessen Gegenstände geistig und körperlich kompliziertere Beziehungen unterhalten als kartoffelbuddelnde Bauern, ist unklar; er wird nur um so reichere Formprobleme stellen. Durch eine so einseitige Behandlung des Themas reizt man den Gegner nur zu neuen Torheiten und gibt sich selbst Blößen. Und wir analisieren dies nur, da man Böcklin angreift. Diese Forderung aber als eine literarische abzuspeisen, ist der bare Unsinn, denn es betrifft, wie wir gleichfalls schon betonten, der Mangel an schöpferischer Phantasie in einer Zeit gleichmäßig alle Künste und augenblicklich die Dichtung nicht weniger als die Malerei: die Kunst eines Gerhart Hauptmann ist genau so phantasiearm wie die eines Impressionisten. Und um nun nochmals einer durch Böcklins Motiv-Wahl veranlaßten Verwechslung von Phantasie und phantastisch vorzubeugen, wollen wir darauf hinweisen, daß das Wesen der schöpferischen Phantasie sich nicht etwa nur auf die Darstellung komplizierter geistiger Vorgänge beziehe, es ist die einzige Quelle jedweder Darstellung von Bewegungsmomenten, vor allen natürlich solcher des Affektes. Will daher jemand einen Volkshaufen wiedergeben, der einem Herrscher zujauchzt, so gehört dazu schöpferische Phantasie; oder es wird ihm nicht gelingen. Auf Böcklin trifft nun beides zu: er besaß eine schöpferische Phantasie und war phantastisch zugleich; seine Nachahmer und Gegner aber sehen in seinem Werke nur das Phantastische, d. h. den teilweise außergewöhnlichen, romantischen Vorwurf. Um es mit einem Wort zu sagen: Phantasie ist, aus einer Fülle erlebter Einzelheiten ein drittes Unbekanntes zu schaffen. Der impressionistischen Kunst gelingt dies nur bis zu einem gewissen Grade — z. B. in den Bewegungs-

Digitized by Google

und Raumkompositionen des Degas — an kompliziertere Vorgänge wagt sie sich nicht, da sie zu abhängig vom Gesichtseindruck ist. Nun sagt man: die Malerei ist die Kunst des Auges; wir sagen: falsch; denn die Dichtung ist eben so sehr eine Kunst des Auges: es wäre Goethe die wörtliche Wiedergabe der Gegenstände in seiner Präzision unmöglich gewesen, hätte er sie nicht gesehen wie das schärfste Malerauge. Wir zitieren einen Vers:

„Wenn über uns im blauen Raum verloren
ihr schmetternd Lied die Lerche singt,
wenn über schroffen Fichtenhöhen
der Adler ausgebreitet schwebt,
und über Flächen, über Seen
der Kranich nach der Heimat strebt."

Das ist gesehen! Aller großen Kunst gemeinsam aber ist das Sehen des inneren Auges, das wir „schauen" nennen. Nur diesem „Schauen" ist jene Fülle der Gesichte eigen, die z. B. einen sterbenden Pierrot in seinen Kissen darzustellen ermöglicht. Doch genug; es hieße eine Abhandlung über das künstlerische Schaffen schreiben, wollten wir dieses Thema auch nur einigermaßen rechtfertigen. —

Es unterliegt ja nun keinem Zweifel, daß Böcklin der heutigen Generation näher stände, wenn seine schöpferische Phantasie Vorgänge aus dem zeitlichen Leben der Gegenwart dargestellt hätte. Dieses ist aber physiologisch undenkbar; ein Mann, der derart im Leben der Gegenwart wurzelte, müßte eben auf Böcklins produktive Kraft verzichten — die Gesellschaftskrise, die wir andeuteten, beweist es — wie Böcklin als summarischer Rassen-Antipode dieser Zustände nur als bis zu einem gewissen Grade zeitlos zu denken ist. Vielleicht waren

Digitized by Google

Ansätze zu solch einem aus dem modernen Schöpferischen vorhanden, und gerade in Deutschland, und sind verwandte Erscheinungen im Strudel des modernen Lebens untergegangen, da die Entwicklungsmöglichkeiten fehlten; denn wir sahen solche, gegenüber der auch körperlich verkümmerten modernen Neurastheniker-Generation, an äußerer Erscheinung und Typus den Großen gleich, im Strom versinken: oder auch, daß zeitgemäßere Berufe sie absorbieren, denn die Tage der Kunst sind gezählt; seitdem sie nicht mehr ein solides Handwerk ist wie einst, scheint sie beinahe ein weichlicher Sport.

In Böcklins Werk aber strömt auf alle Fälle die Lebensfülle eines ganz Großen und wenn auch nicht dramatisch aus den modernen Gesellschaftsbedingungen, so doch in allgemeinen Zügen, die die des Jahrhunderts sind. Und alle Töne, die andre anzuschlagen versuchten, heißen sie nun Feuerbach oder Marées, ertranken lautlos in den Ozean-Rhythmen seiner gewaltigen Lyrik.

Daß die Kollektion Böcklinscher Bilder in der Jahrhundert-Ausstellung der Bedeutung des Meisters entsprechend zusammengestellt worden wäre, um seine ganze Stärke zu zeigen, konnte man nicht behaupten; doch es wäre billig gewesen der Kunstpolitik gegenüber, die man mit dem „ganzen Feuerbach" trieb. So durfte das Stärkste, das der große Schweizer schuf, nicht unterschlagen werden, wollte man in Erinnerung der Kämpfe die das Andenken des Edlen umtoben, das Urteil ehrlich berichtigen. Anfangs hatte man fast nur Werke des jungen Böcklin herausgestellt, und wir müssen gestehen, daß uns dieses, abgesehen von einigen faden Frühlingshymnen der sechziger Jahre — und die Größten schufen Schwaches — nicht unsympathisch war. Allein in den

Digitized by Google

frühen Bildern lernen wir Böcklin als den stärksten Landschafter kennen, den das letzte Jahrhundert hervorbrachte. Eine dieser frühesten, die Landschaft aus dem Besitz der Frau Krupp (Essen) und 1856 gemalt, wird das beste schlagen, das die Impressionisten je schufen; wollen wir sie schon mit diesen vergleichen, weil sie auch, ohne die späteren Absichten des Künstlers, die Natur wiedergibt. Aber man erkennt in ihr schon den ganzen Böcklin, so einheitlich ist sie empfunden, und es kann daher nichts Törichteres geben, als diese Bilder Böcklins mit den ungefähr-impressionistischen Zufallsskizzen des jungen Menzel zu vergleichen. Auf jenem Bilde stehen die heraufsteigenden weißen Wolken mit einer Klarheit und Luftigkeit im kalt grün-blauen Himmelsraume, wie es kaum einem späteren je wieder gelang. Wie aber die Silhouette, dieser so prachtvoll aufsteigenden Wolken, mit der der Baumgruppen korrespondiert, darin liegt der ganze spätere Böcklin angedeutet, der die Natur aus einem tiefen Schauen heraus synthetisch faßte, und nicht nur mit dem Malerauge. Eine ähnliche Landschaft, doch nicht ganz so stark und klar, ist die „aus den pontinischen Sümpfen" vom Jahre 1851, im Besitze von Paul Heyse. „Pan und Syrinx" aus der Dresdener Galerie von 1854 und eine andre Landschaft von 1856, aus dem Göteborg Museum, sind gleichfalls wertvolle Arbeiten dieser Zeit. Während nun der Meister 1875 den großen „Triton" schuf, der durchaus der späteren Periode seines Schaffens angehört, erkennen wir aus dem kleinen „Bacchantenfest" vom Jahre 1876, daß er die alte Art zu sehen durchaus nicht verlernt hatte, und sie nicht etwa nur ein kleiner Schatz war, den, wie man heute behaupten möchte, das Unkünstlerische der späteren Anschauungsweise überwucherte;

Digitized by Google

daß er die alte Art vielmehr noch meisterhaft zu handhaben wußte, sich also bewußt über sie hinaus entwickelt hatte. Das ist ja auch für jeden klar, der das Wesen der späteren Kunst Böcklins begreift, und in ihren besten Exemplaren, nicht in den schwachen sucht. In den fünfziger Jahren war Böcklin der stärkste Landschafter der Epoche, in den sechziger Jahren ist er verhältnismäßig schwach; die Farbe wird jetzt licht und ist nicht selten fade, die Komposition, nach der er strebt, noch nicht geschlossen. Denn war er anfangs nur ein Landschafter, der sich an die Natur hielt, so galt es nun die Figur gleichwertig einzuordnen; daher die Stilwandlung in der Naturauffassung. Will man dieses klar stellen, so muß man den Böcklin der fünfziger und den der siebziger Jahre zeigen, nicht den der sechziger, dessen Werke ein Übergangsstadium sind. Hängt man statt dessen die Werke der drei Epochen wahllos durcheinander, und die der Übergangszeit in den Vordergrund, so schreit eines gegen das andre und vernichtet seine Wirkung. In den weichlichen Frühlingsbildern der sechziger Jahre sind nur Einzelheiten zart und schön. In den fünfziger Jahren stellte der Künstler gern das Innre des Waldes, mächtige Baumgruppen dar und im zarten, tonigen Schmelz eines noch dunklen Kolorits. Später ist alles klar auf Tektonik und Silhouette herausgearbeitet. Wie weit aber der Unverstand Böcklin gegenüber reicht, geht daraus hervor, daß seine Gegner ein Bild des von französischer Spätromantik kümmerlich zehrenden Richard Zimmermann, auf eine Stufe schrauben wollten. —

War Thomas Kunst ein nicht immer glücklicher Versuch, über Leibl hinauszukommen — man erinnere sich des Fragezeichens, das wir hinter diese Richtung

Digitized by Google

im Kapitel über Liebermann setzten — so ist Böcklins Werk die Erfüllung der Wünsche der Feuerbach und Marées, wenn auch mit unzeitlichen Mitteln. Sie waren notwendig in diesem Falle. Feuerbach und Marées scheiterten zudem, Böcklin nicht. So sind die Werke seiner späteren Epoche, trotz ihrer unzeitlichen Mittel, keine Nachahmung alter Kunst, vielmehr die Summe des künstlerischen Denkens ihres Jahrhunderts. In ihnen ist ein Landschaftsempfinden zum Ausdruck gebracht, das nur der Mensch des letzten Jahrhunderts kennt — zwar nicht jenes koloristische, das die modernen Maler spezialisierten, in diesem Jahrzehnt so, im nächsten anders — es ist das Naturgefühl, das erst das letzte Jahrhundert, seit Goethe, erschloß, und das uns allen gemeinsam ist, so wir der Natur und dem Göttlichen in ihr nahe sind; sei es nun unter dem ausgestirnten Himmel der Nacht, der alle Quellen der Seele öffnet und zu uns raunen läßt in heimlichen Gesängen, die uns emporziehen in die Bahn der Ewigkeiten; sei es im tiefen „Schweigen des Waldes", in dem unser Herz das Auge aufschlägt, trunken vom Wunder der Schöpfung und voll Seligkeit Eins mit ihr, wie am ersten Tage, da zu Bewußtheit die erschaffene Kreatur gelangte: in solcher Zunge reden die Werke Böcklins zu uns. Und darum ist ihr Schöpfer ein ganz Großer, dem es, Goethe gleich, vergönnt war, in das Innere der Natur zu schauen. Und das Bild, dessen Titel wir vorhin nannten, ist nicht nur in diesem Sinne ein Kunstwerk, es ist dies allein, weil es in formaler Hinsicht ein Meisterwerk, den größten gleich, ist. Nichts ist in ihm, das den einmal angeregten Beschauer ablenken könnte. Wie in einer musikalischen Komposition steigert Glied um Glied die Wirkung, von dem sich keins

Digitized by Google

entfernen ließe, und neben der mathematischen Konzentration der Verhältnisse — man beachte die Abstände der Baumstämme und die sich steigernden Durchblicke des Himmels — die zur letzten Intensität ihrer Elemente gesteigert sind, ist das ganze im Grunde nichts wie ein Waldausschnitt, den wir alle seit der Kindheit hundertmal erlebten: nur, daß hier der Spiegel einer Künstlerseele ihn reflektiert, durchsättigt mit dem Erlebnis unserer stillsten Stunde. Und rein malerisch ist die im Glast des Waldschattens reitende Mädchenfigur wiedergegeben mit einer Vollendung, wie sie keinem Impressionisten je überzeugender gelang.

* * *

Die Etappen der germanischen Kunst sind: van Eyk, Holbein, Rembrandt; was nach Rembrandt kam, ist trotz aller luministischen Neuerungen in ihm schon enthalten: die einzige, wirklich große und neue Verkörperung künstlerischen Denkens nach Rembrandt, die einen Abschnitt in der Geschichte des menschlichen Denkens bedeutet, ist Böcklin; trotz der formalen Mängel, die aus den Zeitbedingungen seinem Schaffen erwuchsen. Und so ist sein Lebenswerk, in seiner umfassenden und tiefreichenden Gewalt, ein hinreichender Ersatz für die Lücken der Kulturentwicklung, auf die wir zu Eingang dieser Abhandlung in bezug auf die Kunst des deutschen Volkes im letzten Jahrhundert hinwiesen.

Digitized by Google

16/6.06 1.—

Literatur.

Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei. 1890.
Dohme: Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts. 1886.
Raczynski: Geschichte der neueren deutschen Kunst. 3 Bde. 1836/41.
Pecht: Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. 4 Bde. 1877/85.
Springer: Die Kunst des 19. Jahrhunderts. 1895.
Muther: Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. 1893.
Gurlitt: Deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. 1899.
Max Schmid: Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. 1904.
Blechen: Pietsch, Wie ich Schriftsteller wurde. 1893.
Carstens: H. Lücke. 1886. Fernow-Riegel. 1867.
Chodowiecki, Oettingen. 1895.
Cornelius: A. v. Wolzogen. 1867. Ernst Förster. 1874.
Feuerbach: A. Feuerbach, Ein Vermächtnis. 1890. Allgeyer. 1894. Heyck (Künstler-Monographien). 1905.
Friedrich: Brentano, Schriften IV. Goethe, Schriften zur Kunst. Kügelgen, Jugenderinnerungen.
Führich: Autobiographie. 1875. Briefe. 1883.
Genelli: Jordan. 1871.
Hasenclever: Fahne. 1852.
Kauffmann: Lichtwark. 1893.
J. A. Klein: O. Jahn. 1863.
Knaus: Künstler-Monographien.
Kügelgen: Jugenderinnerungen.
Marées: E. Hannover. Pidoll. 1890.
Overbeck: Howitt. 1886. Künstler-Monographien 1851.
Preller: Ruhland. 1878. Monographien: Genfel.
Rethel: M. Schmid. 1897. (K.-M.)
Richter: Lebenserinnerungen. — Hoff. 1877. Mohn (K.-M.) 1896. Gerlach. 1891.
Rottmann: Bayersdorfer. 1871. Regnet. 1886.
Runge: Hinterlassene Schriften. 2 Bde. 1840/41.
Schadow: Dobbert. 1886.
Schnorr von Karolsfeld: Briefe. 1886.
Schwind: Führich. 1871. Ille. 1871. Haak (K.-M.) 1898.
Steinhausen: Koch. 1902.
Veit: Zehn Vorträge über Kunst. 1891. Dorothea Schlegel, Briefe. Künstler-Monographien 1851.

13. Deutsche Buch- und Kunstdruckerei, G. m. b. H., Zossen—Berlin SW. 11.

Digitized by Google

RETURN TO ⟶ **CIRCULATION DEPARTMENT**
202 Main Library

LOAN PERIOD 1 **HOME USE**	2	3
4	5	6

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS

1-month loans may be renewed by calling 642-3405
1-year loans may be recharged by bringing the books to the Circulation Desk
Renewals and recharges may be made 4 days prior to due date

DUE AS STAMPED BELOW

INTERLIBRARY LOAN

NOV 29 1984

UNIV. OF CALIF., BERK.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY
FORM NO. DD6, 60m, 1/83 BERKELEY, CA 94720

LD 21A–40*m*-11,'63
(E1602s10)476B

General Library
University of California
Berkeley

Digitized by Google

Gaylamou
Pamphl
Binde
Gaylord Bro
Stockton, C
T. M. Reg. U. S.

M72603
ND567
K54

THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

Digitized by Google